DIE HÖHERE ZEICHENKUNST THEORETISCH-PRAKTISCH ... ENTWICKELT IN...

Johann Christian ELSTER, Peter von Cornelius, ...

Digitized by Google

Digitized by Google

Die höhere Zeichenkunst

theoretisch-praktisch, historisch und ästhetisch entwickelt

in

funfzig Briefen.

Nebst

einer Analyse der drei Hauptgattungen der Malerei

und

einem Urtheile über die neuesten Werke von Friedrich Overbeck und Peter von Cornelius.

Von

Dr. Johann Christian Elster.

Mit 10 Holzschnitten, 2 colorirten Blättern und 2 Registern.

Leipzig,
Rudolph Weigel.
1853.

Die höhere Zeichenkunst

theoretisch-praktisch, historisch und ästhetisch entwickelt

in

funfzig Briefen,

enthaltend die Grundregeln der perspectivischen Wissenschaften, der Lehre vom Clairobscur, der Farbenlehre, eine Anweisung nach Gyps und nach dem Naturmodell zu zeichnen, eine Charakteristik der Antike, A. Dürer's und Raphael's,

nebst

einer Analyse der drei Hauptgattungen der Malerei

und

einem Urtheile über die neuesten Werke von Friedrich Overbeck und Peter von Cornelius.

Von

Fr. Johann Christian Elster.

Mit 40 Holzschnitten, 2 colorirten Blättern und 2 Registern.

Leipzig,
Rudolph Weigel.
1853.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede.

Der Verfasser dieses Werkchens glaubt durch die Herausgabe desselben angehenden Zeichnern und Kunstjüngern, so wie auch manchen Lehrern, welche den Unterricht schon vorgerückterer Schüler zu leiten oder zu ertheilen haben, sich nützlich zu machen. Insbesondere aber hatte er das jüngere Geschlecht vor Augen, welches bei jugendlicher Frische des Gefühls für das Schöne sich sowohl die nöthige Einsicht in den technischen Theil der Kunst, als auch einen zunächst ausreichenden Ueberblick über das Gebiet der Malerei erwerben will. Er glaubt in dieser Beziehung nichts Ueberflüssiges unternommen zu haben, weil ihm in der neuern Kunstlitteratur kein Werk bekannt ist, welches, in der angemessenen Kürze und in der nöthigen Klarheit abgefaßt, der angedeuteten Absicht entspräche. Da in beiden Geschlechtern unter den gebildeten Ständen vielleicht jetzt mehr, als je zuvor mit der zunehmenden Liebhaberei für die Kunst auch jener gewiß an sich zu lobende und zu fördernde Dilettantismus, welcher die Kunstpraxis aus reinster Liebe und zur Erhöhung des Lebensgenusses treibt, sich fortwährend bethätigt und unbeirrt an jener festhält; so wollte der Verfasser auch diesem zu genügen suchen, und derselbe würde sich freuen, wenn er manches schlummernde Talent

Digitized by Google

weckte und entweder das schon erwachte über das Erfolgreiche, oder den Talentlosen über das Vergebliche seines Strebens belehrte. In dieser Hinsicht glaubt er auch den höhern Unterrichtsanstalten, so wie allen Pädagogen, welche die Unterweisung in der Kunst für wünschenswerth und der allgemeinen Bildung ihrer Zöglinge ersprießlich halten, sein Buch zur Berücksichtigung empfehlen zu können.

Derselbe hat sich seit einer langen Reihe von Jahren mit diesem Unterrichte beschäftigt und wurde durch das Studium der Kunstgeschichte auf das eigentlich Künstlerische in diesem Fache hingeleitet. Dadurch, daß er das Glück hatte, begabtere Schüler und Schülerinnen zu unterrichten, wurde er zu reiflicherm Nachdenken über den bei einem gründlichen Zeichenunterrichte einzuschlagenden Weg vielfach angeregt. Namentlich hielt er sich dazu verpflichtet, sorgfältig darüber nachzudenken und in sich zu erwägen, welches die Erfordernisse wahrer künstlerischer Ausbildung zumal in unserer Viel gebenden und Viel verlangenden Zeit seien, wenn einmal ein entschiedenes Talent sich zu erkennen gegeben habe. In Folge dessen entstand in ihm der Gedanke, Dasjenige, was ursprünglich nur Einigen gewidmet war, durch Veröffentlichung zum Gemeingute zu machen, indem er hoffte, sich dadurch bei Andern, welche talentvolle Schüler mit Nutzen weiter führen wollen, verdient zu machen. —

Was den Verfasser in diesem Entschlusse bestärkte, war die öfter gemachte Erfahrung, daß die an sich sehr nützliche Uebung im Zeichnen oftmals eine sehr unnütze wurde, insofern dadurch nicht bloß die edle Zeit verloren ging, sondern dem Anfänger auch mancherlei unnöthige Kosten bereitet wurden. Hieran war die beim Unterrichte befolgte verkehrte Methode Schuld. Nicht genug, daß dabei der Schüler lange damit hingehalten wurde, sich nach ungenügenden Kupferstichen oder solchen Steindrücken, die in der Zeichnung und im Drucke verpfuscht waren, zu üben, und daß er so alles Gefühl für Das, was

Digitized by Google

man in der Kunst Haltung nennt, verlor; er wurde auch zu einer recht verderblichen Selbsttäuschung veranlaßt, indem er sich überredete, besondere Fortschritte gemacht zu haben, während er doch nicht im Stande war, den einfachsten körperlichen Gegenstand nach der Natur richtig in Contour und Clairobscur zu bringen. Unter solchen Umständen kann es denn natürlich nicht fehlen, daß manche junge Leute und deren Eltern am Ende nur den Zeit- und Geldverlust, den ihnen ein solcher Unterricht verursacht hat, innig bedauern. Gar schlimm wird die Sache, wenn diese Selbsttäuschung so weit geht, daß der mit verkehrter Methode Unterrichtete am Ende sich zu der ausschließlichen Ausübung der Kunst berufen glaubt, ohne daß er wahres Talent besitzt. Und selbst das wahre Talent, wie Vieles hat es wieder zu verlernen, wenn es endlich den falschen Weg verläßt und das Glück hat, einen richtigen einzuschlagen!

Nicht selten hat der Verfasser selbst von höher gestellten Personen wohl die Ansicht aussprechen hören, es genüge für Solche, welche nicht Künstler oder Künstlerinnen werden wollen, ein mittelmäßiger Unterricht. Diese scheinen es für ausreichend zu halten, der Jugend nur Gelegenheit zu geben, sich zu beschäftigen und dem etwa vorhandenen Talente einigen Vorschub zu leisten. Ich glaube dagegen bemerken zu müssen, daß dem auftauchenden Talente wahrlich nicht Viel mit einer falschen Schule gedient ist. Möge nun der Zeichner Künstler werden, oder nicht; die Methode muß auf das Wahre und Richtige hinzielen und soll nicht verbilden, sondern ausbilden.

Auch hat sich der Verfasser durch Erfahrung überzeugt, daß selbst erfahrene und geschickte Praktiker oft keine richtige Begriffe von den üblichen Kunstausdrücken haben, und daß sie kaum über die gewöhnlichsten Erscheinungen des Lichtes und dessen Wirkungen an den Körpern gehörig nachgedacht zu haben scheinen. Junge Leute, die an einen wissenschaftlichen Unterricht gewöhnt sind, fühlen sich dann bei solchen Lehrern oft

Digitized by Google

verlassen, wenn sie einen deutlichen Begriff von den eigentlichen Kunstausdrücken zu erlangen wünschen. Findet man selbst bei Zeichenlehrern, welche an höhern Anstalten wirken sollen, jene Blößen; so muß man sich darüber um so mehr wundern, weil, auch im Falle daß sie selbst nicht genug wissenschaftliche Bildung haben, es ihnen doch ein Leichtes wäre, mit Hülfe ihrer besser unterrichteten Amtsgenossen sich die nöthige Kenntniß zu verschaffen und jene Lücken in sich auszufüllen. Freilich möchte es schwer halten, auch hier jenen Grundsatz Goethe's auszuführen, der für jeden Unterricht immer den Meister verlangt, weil der Meister nur wenige sind, gewiß nicht so viele, um dem gewöhnlichen Bedürfnisse abzuhelfen; wenigstens möchten sich nicht viele finden, die sich bereitwillig gegen die übliche geringe Entschädigung der Mühe des Unterrichtes unterzögen. Wer wollte es übrigens leugnen, daß die höhere Meisterschaft auch für diesen Lehrzweig höchst wünschenswerth sei? Gleichwohl aber ist damit nicht immer das Lehrtalent verbunden, und die Folge einer bloß praktischen Anweisung führt gar zu leicht zu einer lediglich technischen Fertigkeit, die, so schätzenswerth sie sein mag, doch nicht das Wahre und Höchste dieses Unterrichtes ist. Denn wenn man denselben von der eigentlich bildenden Seite im Allgemeinen betrachtet, so soll der Schönheitssinn bei den Einzelnen entwickelt und dadurch auch der Kunstsinn allgemeiner verbreitet werden; was nur geschehen kann, wenn richtige Begriffe über Kunst und Leistungen der Künstler auch schon in dem jugendlichen, oft dafür so empfänglichen Gemüthe entspringen. Manche Praktiker sind zwar der Meinung, daß das viele Räsonniren, wie sie es nennen, bei dem Unterricht in der Kunst Nichts fruchte; die Hauptsache sei doch das Machen. Diese verkennen aber die Gesetze, worauf die Kunst beruht. Nicht Alles hängt in derselben vom bloßen Gefühle ab, und gerade die Elemente sind es, bei denen man dem Anfänger das

Digitized by Google

Meiſte mit dem Verſtande begreiflich machen kann. So führt man auch hier den Schüler mehr zum Denken, und wenn es ihm nicht an Gefühl fehlt, ſo wird man gewiß erfreulichere Reſultate beim Unterrichte erzielen. Der Verfaſſer iſt alſo der Meinung, daß das Beſte wäre, jeden Anfänger in der Kunſt ſo zu unterrichten, als ob er ein vollkommener Maler werden ſollte, ſo weit nämlich die Kräfte und die Zeit bei ihm in Anſpruch genommen werden können. Hierbei würde das wahre Talent am meiſten gewinnen, und gewiß auch der bloße Dilettant nicht verlieren.

Daß man auch auf den höhern Töchterſchulen dieſen Lehrzweig eingeführt hat, iſt eine vortreffliche Einrichtung. Jedoch giebt ſie nur dann erfreuliche Reſultate, wenn der Unterricht anregend wirkt, das heißt, wenn er zur Erweckung des Schönheitsſinnes und zur Verfeinerung des Geſchmacks beiträgt. Hier möchte es hinreichend ſein, die zarte Hand und das Auge der angehenden Jungfrau zu befähigen, die ſchöne Form nachzubilden; es reichen dabei geſchmackvolle Muſter und eine richtige Anweiſung zur delicaten Nachahmung aus. Gewiß iſt es auch hier ſehr förderlich, zuweilen eine wohlgerathene Nachbildung eines ausgezeichneten Werkes der chriſtlichen Kunſt, z. B. Overbeck'ſche Compoſitionen, unſern Töchtern vorzuführen und auf die Bedeutung und Schönheit deſſelben durch eine angemeſſene Erklärung aufmerkſam zu machen. So würde auch unter ihnen der Kunſtſinn verbreitet werden, und das Talent noch mehr Beſchützerinnen unter dem ſchönen Geſchlechte finden, welches ſich bisher nicht ſelten um die Aufmunterung deſſelben höchſt verdient gemacht hat.

Sollten auch angehende Künſtler dieſe Schrift des Verfaſſers in die Hand nehmen, ſo darf er ihnen den Vortheil verſprechen, daß ſie dadurch lernen werden, ihr Ziel feſt im Auge zu behalten. Der alte Ausſpruch ars longa, vita brevis ſollte den Künſtler zu der ſorgfältigſten Benutzung ſeiner Zeit antreiben, damit er früh den

Digitized by Google

rechten Weg einschlage und Nichts verfehle. Den Abweg wird er aber um so eher vermeiden, wenn er auf eine rationelle Ausbildung im Zeichnen sorgfältig bedacht ist. Weil der Verfasser sich der reinsten Absicht, hierzu nach Kräften beizutragen, bewußt war; so hoffte er, daß Kenner und Künstler seine Bemühung, zumal da sie aus inniger Ueberzeugung hervorging, nicht mißbilligen würden. Sie werden daher manche vielleicht zu gedehnte Mittheilung entschuldigen, weil der Verfasser ein Individuum vor Augen hatte, welches, unerfahren in der Wissenschaft, erst zu hellern Ansichten der Kunst hinangeführt, besonders aber zu eigenem Nachdenken und zum Selbststudium angeregt und hingelenkt werden soll. Jeder mit der Kunstpraxis nur einigermaßen Vertraute weiß, wieviel hier eine mündliche Anweisung und praktische Zurechtführung thut, und wie schwer es ist, über Gegenstände, welche nur durch sinnliche Anschauung völlig deutlich gemacht werden können, mit schriftlichen Worten sich zu verständigen. Dies wird um so schwieriger, wenn eine wissenschaftliche Bildung nicht vorausgesetzt werden kann, und der Geist des Schülers an ein abstractes Denken nicht gewöhnt ist.

Sollte der Verfasser auch solche Leser finden, die für ihr eigenes schon begonnenes Studium sich bei ihm Rath erholen wollen, weil es ihnen an einer gehörigen und ausreichenden weitern Anweisung fehlt; so darf er aus Erfahrung versichern, daß er ihnen nützen wird, sobald sie nur den Weg verfolgen, recht fleißig nach dem Runden und nach der Natur zu zeichnen. Am besten werden diese thun, wenn sie wieder von vorn anfangen und, nachdem sie das über die Perspective Mitgetheilte durchgelesen, und sich in den dort gelehrten Constructionen geübt haben, nach einfachen Körpern mit genauer Berücksichtigung des Contour eine Zeichnung anfertigen. Nach Durchlesung der über das Clairobscur zu befolgenden Regeln können sie dann auch nach solchen Körpern Licht und Schatten mit den verschiedenen Kreiden

Digitized by Google

angeben und endlich zu Naturgegenständen, namentlich auch im Freien befindlichen, übergehen. Der Verfasser darf ihnen hier, wenn nur einiges Talent bei ihnen vorhanden ist, glückliche Fortschritte versprechen. Jede andere Art des Zeichnens hält er für nicht ausreichend und unter Umständen für durchaus verwerflich; zumal da unser Zeitalter mit den überall wie Pilze hervorwachsenden faden Steindrücken überschwemmt ist. Wer von Kunstproducten Gebrauch machen will, muß sich an *solide* Kunsthandlungen, oder an *anerkannte* Meister wenden, um gewiß zu sein, nur die *besten* Muster auszuwählen.

Noch sieht sich der Verfasser genöthigt, einige Worte über die von ihm selbst angefertigten, beigefügten Zeichnungen zu sagen. Er konnte dabei aus mehrern Gründen nicht auf eine eigentlich künstlerische Ausführung Rücksicht nehmen. Die eben ausreichende Versinnlichung Dessen, was er mit Worten bezeichnet hatte, war ihm vollkommen genügend. Da wegen der Beschränkung des Raumes eine Verkleinerung der Figuren hier und dort nöthig war; so sind bei derselben einige Unrichtigkeiten vorgekommen, welche der Kenner entschuldigen wird. Etwaige Nachbildungen werden dem Schüler die Freude gewähren, die Andeutungen des Verfassers zu übertreffen und die Fehler zu verbessern. Ersteres war Absicht, um auch dem Anfänger, welcher sich nach ihm praktisch üben will, Veranlassung zu geben, selbst zu erfinden, was für jenen eben so nützlich und wichtig ist, wie für den angehenden Stilisten das Selbstdenken. Möge nur jeder junge Zeichner, der sich irgend dazu aufgelegt fühlt, selbst Etwas entwerfen und dabei die Natur zu Rathe ziehen. Dem wahren Talente wird dies mit der Zeit immer leichter werden; nur darf es auch die Uebung nicht unterlassen, *ausgeführte* Zeichnungen nach der Natur mit möglichster *Genauigkeit*, *Sorgfalt* und *Liebe* anzufertigen.

Dem Herrn Verleger, welcher sich durch die vortreffliche Aus-

Digitized by Google

schmückung des Choulant'schen anatomischen Werkes um die Kunst letzthin von neuem so verdient gemacht hat, fühlt sich der Verfasser deshalb besonders verpflichtet, daß er seine anspruchslose Arbeit mit ähnlichen Zugaben zu versehen freundlichst geneigt war. Die beigegebenen eigentlich künstlerischen Blätter sind von Herrn Hermann Krüger in Leipzig, dem er hiermit ebenfalls seine Anerkennung ausgesprochen haben will. Hoffentlich werden dieselben auch den Kennern genügen.

Da das vorliegende Buch für den Unterricht bestimmt ist, so dürfte das Eingeständniß, daß auf eine durchaus folgerechte Schreibart einzelner Wörter nicht sorgfältig genug geachtet worden sei, nicht als pedantisch erscheinen. Bei der Durchsicht der Druckbogen wurde dieser Uebelstand erst bemerkt, als eine Aenderung nicht mehr möglich war.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt.

Erster Theil, welcher die dem Künstler nöthigen mathematischen Vorkenntnisse behandelt.

A. Die Lehre von der Linear- und Luftperspective:

		Seite
1. Brief.	Zweck der folgenden Mittheilungen. — Die harmonische Ausbildung des Künstlers. — Verstandesbildung. — Das Traditionelle in der Kunst	1
2. Brief.	Erklärung der Perspective. — Unterschied zwischen dieser und der Lehre vom Clairobscur. — Das wissenschaftliche Studium der Kunst	4
3. Brief.	Vorläufige Erklärung der Sehare und der Sehwinkel. — Das Panorama und Diorama	8
4. Brief.	Von der Veränderlichkeit der Sehwinkel bei nähern und entferntern Objecten. — Das Zeichnen nach einfachen mathematischen Körpern für den Anfang in der Kunst empfohlen . .	11
5. Brief.	Zwei wichtige optische Grundsätze. — Von dem Gebrauche der Glasplatte beim perspectivischen Aufnehmen körperlicher Gegenstände	14
6. Brief.	Hinleitung auf die mathematische Erklärung der vorher angeführten optischen Grundsätze. — Nothwendigkeit des Studiums der Lehre von der Aehnlichkeit der Figuren	16
7. Brief.	Von der allgemeinen Anwendbarkeit der perspectivischen Regeln. — Nothwendigkeit der Perspective für die verschiedenen Fächer der Malerei	19
8. Brief.	Durch die Erfahrung erhalten wir die richtigen Begriffe von der Entfernung. — Beispiel, wodurch dies dargethan wird .	23

Digitized by Google

Seite

9. Brief. Erklärung der Grund- und Horizontallinie. — Die neun möglichen Situationen im Gesichtskreise 26

10. Brief. Der Gesichts- und der Entfernungspunkt 29

11. Brief. Der geometrische und der perspectivische Plan. Lösung der ersten perspectivischen Aufgabe 33

12. Brief. Mehrere geometrische Figuren perspectivisch zu construiren . . 35

13. Brief. Von den Elevationen. — Größere Aufgabe aus der historischen Malerei. — Perspectivische Construction des Cubus . . 37

14. Brief. Perspectivischer Aufriß eines zusammengesetzten regelmäßigen Körpers nach dem Grundriß, dem Profil und dem Durchschnitt 41

B. Die Lehre vom Clairobscur:

15. Brief. Uebergang zur Lehre vom Clairobscur. — Vom Lichte im Allgemeinen nach physikalischen Grundsätzen. — Andeutung des Ganges in den folgenden Untersuchungen 44

16. Brief. Vom Reflex im Allgemeinen. — Erklärung der wichtigsten Erscheinungen bei den reflectirten Lichtstrahlen in der Natur. — Die Schlagschatten. — Die Katoptrik. — Perspectivische Darstellung von Spiegelbildern 46

17. Brief. Von der Luft. — Einige der wichtigsten Regeln aus der Luftperspective. — Erklärung Dessen, was man unter „Haltung" versteht. — Uebergang zur folgenden Untersuchung 52

18. Brief. Die Degradation des Lichtes nach den verschiedenen Richtungen. — Erklärung der hierher gehörigen Kunstausdrücke . . 56

19. Brief. Von der Nothwendigkeit der Lehre vom Clairobscur. — Das durch die Anwendung derselben bewirkte Relief. — Etwas über die substanzielle Beschaffenheit der Körper. — Transparenz und Glanz 60

20. Brief. Von der materiellen Beschaffenheit des Lichts. — Die verschiedenen in der Malerei anwendbaren Arten des Lichtes. — Das ideale Licht 65

21. Brief. Vom Schatten nach allgemeinen physikalischen Grundsätzen. — Unterscheidung des Schattens und des Schlagschattens. — Die durch den Reflex erhellten Schatten. — Die Farbe und die Transparenz der Schatten 68

22. Brief. Vom Reflex. — Zusammenfassung aller früher erklärten Wirkungen des Clairobscur und Erläuterung derselben an einer Traube. – Andere aus der Kunst und Natur gewählte Bei-

Digitized by Google

Seite

spiele. — Rückkehr zu den Schlagschatten. — Erklärung Dessen, was man unter Harmonie im Clairobscur versteht . . 74

23. Brief. Vom Halbtone. — Empfehlung des Kunstausdruckes „Contrapost" statt des früher üblichen „Contrast." — Die schöne Wirkung und die richtige Behandlung der Schlagschatten. — Schluß des ersten Theils 81

Zweiter Theil, welcher Belehrungen über die praktischen Studien des Zeichners nach antiken Mustern und nach dem Naturmodell enthält.

A. Zeichnenübungen nach Gyps:

24. Brief. Nutzen der Antike für den Künstler unserer Zeit. — Unfruchtbarkeit dieses Studiums ohne höhere Anschauung. — Von dem Materialismus in der Kunst. — Warnung davor. — 85

25. Brief. Die Kunst gleichsam eine Pasigraphie. — Symbolik und Idealität der griechischen Kunst. — Daraus hervorgehende Wichtigkeit derselben für den sie studirenden Künstler 88

26. Brief. Attribute der griechischen Gottheiten von höherer und niederer Idealbildung. — Archäologische Studien. — Entbehrung der Attribute in den Idealen der griechischen Kunst. — Genaue Bestimmung der Idealformen. — Die reine menschliche Gestalt als Symbol. — Die Glyptothek zu Dresden . . . 91

27. Brief. Unterscheidung des Ideals und der der Natur entlehnten schönen Form. — Das Ausgehen der Kunst von der schönen Natur. — Beispiele alter Kunstwerke, welche nur die schöne Natur darstellen. — Antinous, eine Portraitstatue 95

28. Brief. Höchstes Gesetz für die Sculptur und für die Malerei. Hohe Charakteristik in der Niobe und dem Laokoon. — Wichtigkeit der idealen Anschauung für den Künstler. — Princip der höhern Charakteristik 98

29. Brief. Von dem Studium der Anatomie und den Proportionen. — Eintheilung der menschlichen Gestalt nach Kopf- und Gesichtslängen. — Drei Theile der menschlichen Gestalt, die ungefähr von gleichem Maaße sind 101

30. Brief. Messungen des Borghesischen Achilles, des Fauns vom Capitolium, des Farnesischen Hercules, des Apollo von Belvedere und des Colosses von Monte Cavallo. — Fernere Messungen des sogenannten Ilissus, des Borghesischen Achilles, des Farnesischen Hercules, des Pariser Fauns, des Colosses von Monte Cavallo, des Apolle von Belvedere, des Apollino . 104

Digitized by Google

Seite

31. Brief. Unter einander verglichene Körpertheile zur Messung der Länge menschlicher Gestalten. — Messung der Breite. — Ungymnastische Figuren und weibliche. — Messung des Farnesischen Hercules, des Colosses von Monte Cavallo, des Fauns von Paris, der Mediceischen Venus, der Capitolinischen Venus an den Schultern. — Von der Zeichnung vollständiger Statuen. Beobachtung der perspectivischen Grundsätze und des Schwerpunktes 106

B. Zeichnenübungen nach dem lebenden Modell:

32. Brief. Modification des Clairobscur durch die Localfarbe. — Erklärung der verschiedenen Farbentöne. — Entstehung der verschiedenen Degradationen der grauen Farbe. — Unvollkommenheit der Farben. — Die Nüance 108

33. Brief. Von dem künstlerischen Gefühle und der unzureichenden Theorie der Optiker und Chromatologen. — Von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Farbentöne. — Der Regenbogen. — Farbentonleiter desselben. — Haupttöne und halbe Töne der Farben. — Tonleiter der Farben nach der Wirkung des Clairobscur — Die graue Farbe 112

34. Brief. Von der künstlerischen Behandlung der Farbe. — Die Farbe in Verbindung mit dem Lichte und mit dem Schatten. — Harmonie und Haltung 117

35. Brief. Eindruck der Farbe auf das Auge. — Die verschiedene künstlerische Behandlung der Farbe in den verschiedenen Fächern und Schulen der Malerei, so wie bei einzelnen Künstlern. — Die Complementfarben. — Empfehlung der sich dadurch herausstellenden Erscheinung. — Von dem richtigen Tacte in der Behandlung der Farbe für verschiedene Sujets. — Poesie in der Farbe. — Die Monotonie 119

36. Brief. Unterschied zwischen dem Zeichnen nach Gyps und nach dem Naturmodell. — Auffassung des Lebens. — Das wahre Talent. — Leonardo da Vinci. — Empompus. — Guercino da Cento und Guido Reni — Warnung vor Nachahmerei 123

37. Brief. Das Material des Zeichners. — Vom Contour. — Die Manier der bloßen Umrisse wird verworfen. — Das Rieseln. — Das Schraffiren. — Der Schmelz der Natur. — Die nebulistische Manier. — Alte Schule 128

38. Brief. Albrecht Dürer als hohes Muster empfohlen rücksichtlich der Zeichnung. — Die Werke vor Raphael und dessen eigenes Studium. — Wichtigkeit der Antike rücksichtlich der Läute-

Digitized by Google

Seite

rung des Geschmacks. — Die sieben griechischen Helden nach Homer, mitgetheilt von W. Tischbein. — Studium des Faltenwurfs nach dem Gliedermann 136

39. Brief. Die historische Composition betrachtet nach dem Stile A. Dürer's und Raphael's 146

C. Analyse dreier verschiedener Gattungen in der Malerei:

a) Analyse der Landschaftsmalerei:

40. Brief. Unterschied zwischen Kunstwerk und Naturproduct. — Manier und Stil unterschieden. — Das Manierirte und die Manier. — Die Individualität des Künstlers. — Die wahre Methode allgemein künstlerischer Ausbildung. — Der reine Stil. — Das Stilisiren. — Das Regelwesen. — Verschiedener Stil in der historischen Malerei, in der Landschaft, im Genre . . 159

41. Brief. Von der Höhe und der idealen Richtung der Landschaftsmalerei. — Von der Nothwendigkeit einer charakteristischen Zeichnung für den Landschafter. — Worin diese besteht. — Von dem Poetischen einer Landschaft. — Von dem Hintergrunde in historischen Gemälden 165

b) Analyse der Genremalerei:

42. Brief. Einleitung in dieses Kapitel: Historische Bemerkungen über den Gang der Kunst. — Eintheilung des Genrestils. — Peintures de stile und genre historique. — Verschiedene Sujets des Genre 173

43. Brief. Die verschiedenen Gegensätze in der Kunst. — Verschiedene Principe der historischen Malerei und des Genre. — Vertheidigung desselben. — Einleitung des Folgenden 176

44. Brief. Das poetisch-didaktische Element der Genremalerei. — Beispiele von fruchtreichen Sujets für den Genremaler. — Verschiedene Stufen des Poetischen 180

45. Brief. Streben nach Effect. — Ueberwiegen des Technischen. — Das speciell-künstlerische und das allgemeinere geistige Princip sich einander das Gleichgewicht haltend. — Beispiele neuerer Genrebilder von Klein und Quaglio. — Treue Charakteristik für den Genremaler unentbehrlich. — Historische Gemälde im Genrestil. — Beurtheilung der Kinder Eduard's des Vierten von Hildebrandt 182

46. Brief. Harmonische Technik des Genrebildes in der Ausführung der Nebensachen. — Virtuosität der Zeichnung nothwendig für den Genremaler. — Das Portrait. — Das lebende Modell. —

Digitized by Google

Seite

Der convexe Spiegel. — Andere Anforderungen an den Historienmaler rücksichtlich der Zeichnung 189

c) Analyse der religiös-historischen Malerei:

47. Brief. Rückblick auf die Kunstausstellung. — Vertheidigung der religiös-historischen Kunst. — Sphäre derselben. — Die christliche Legende. — Richtung neuerer Künstler zur religiösen Kunst. — Bestehen der Landschafts- und Genremalerei neben derselben. Aufmunterung des wahren Talents für dieselbe . 191

48. Brief. Symbolik und Idealität der christlich-religiösen Kunst. Allegorische Compositionen von Rubens und Charles le Brun. — Die katholische Symbolik. — Der heilige oder der Kirchenstil. — Beispiele aus der neuesten Kunst von symbolischen Compositionen. — Die Erfindung des Ideals. — Unterschied des griechischen und des christlichen Ideals. — Winke über die Auffassung des christlichen Ideals bei neuern Schriftstellern. — Die Apostelköpfe Raphael's. — Die Aufgabe der neuesten christlich-religiösen Kunst — Ueber eine Reihe der neuesten Compositionen von Fr. Overbeck 195

49. Brief. Von dem Urtheil über Kunstwerke. — Werth der Kupferstecherkunst als Ersatz einer unmittelbaren Anschauung der Meisterwerke in der Malerei. — J. G. von Quandt und R. Weigel. — Uebergang zur Beurtheilung des Campo santo von Cornelius 204

50. Brief. Ueber den in Cornelius Werken herrschenden Geist im Allgemeinen. — Welches war die Aufgabe, die er sich in seinem bedeutendsten Werke stellte? — Wie hat er diese Aufgabe gelöst? 212

Register. Namenregister 219

Sachregister 224

Digitized by Google

Erklärung der Holzschnitte.

Figur 1—10.

S. 3—29. Die hier gegebenen Figuren erläutern die S. 15 angeführten optischen Lehrsätze und sollen dazu dienen, auch ohne die perspectivische Construction mathematisch auszuführen, körperliche Gegenstände richtig aufzufassen und in Contours zu bringen. Fig. 10, S. 29, stellt die neun Situationen dar, in denen alle Gegenstände der Außenwelt gesehen werden.

Figur 11—16.

S. 33—36. Sechs einfache perspectivische Constructionen, welche zeigen, wie ein Punkt, eine gerade Linie und verschiedene Parallelogramme im perspectivischen Plane zu zeichnen sind. Die nothwendigen Verbesserungen sind neben dem Druckfehlerverzeichniß angeführt.

Figur 17—24.

(Fig. 19 u. 20 siehe S. 50 u. 51.)

S. 38—43. Constructionen, welche dazu dienen, körperliche Gegenstände im perspectivischen Plane und in verticaler Richtung zu construiren. Fig. 24 giebt ein anschauliches Beispiel einer leichten zusammengesetzten Construction dieser Art.

Figur 19 und 20.

S. 50 und 51. Zwei Entwürfe, wodurch von einander verschiedene Wasserspiegelungen in der perspectivischen Ansicht gezeigt werden.

Digitized by Google

Figur 25—27.

S. 57 bis 59. Drei Constructionen, welche die Wirkung der Lichtstrahlen nach dem Einfallswinkel derselben veranschaulichen.

Figur 28—30.

S. 69. Drei Constructionen, welche die von den Gegenständen geworfenen Schatten in ihrem Verhältnisse zu dem Umfange des die Gegenstände erhellenden Lichtes verdeutlichen.

Figur 31.

S. 73. Eine Zeichnung, wodurch die verschiedene Wirkung der zurückgeworfenen Lichtstrahlen auf die im Schatten befindlichen Theile eines Gegenstandes veranschaulicht wird.

Figur 32.

S. 76. Eine im völlig ausgeführten Clairobscur dargestellte Weintraube, um die verschiedene Wirkung des Lichtes sowohl im Einzelnen, als im Ganzen zu zeigen. Die Zeichnung dazu ist zu dem vorliegenden Zwecke von dem Verfasser selbst entworfen.

Figur 33 und 34.

S. 109. Ein besonders beigegebenes Blatt, mit Acquarellfarben illuminirt. Fig. 33 stellt eine Kugel dar, worauf die verschiedenen Abstufungen der blauen Farbe von dem hellsten bis zum tiefsten Tone angegeben sind. Daneben (A und B) befinden sich zwei Nüancen von Braunroth und Blau, um zu zeigen, wie diese Farben von dem hellsten bis zum dunkelsten Tone in sich selbst, ohne Zusatz von Schwarz vertieft werden können. Fig. 34 veranschaulicht die Uebergänge, welche sich zwischen den Farben bilden, wenn je zwei an einander treten. Hierbei ist die Erscheinung zu Grunde gelegt, wie sie der Regenbogen, das vollkommenste Farbenbild in der Natur, zur Anschauung bringt. In der Reihe B A sind die Farben ohne störenden Uebergang aufgeführt. Nicht so in der Reihe E B. Hier wird der Uebergang durch den Orangeton hinter C unterbrochen. Gleicherweise wird der Uebergang von den Tönen zwischen E D zu denen zwischen F E nicht hergestellt durch die beiden um die Linie E E gelegten Töne (Grün und Orange). Sollte er hergestellt werden, so müßte vor E Blau eintreten, und hinter E Grün.

Figur 35.

S. 125. Zwei Contours nach gestochenen Wiederholungen von Originalfederzeichnungen Leonardo's da Vinci. Sie sind von Rudolph Elster im Jahre 1837—38 mit Bleistift gezeichnet. Die Quelle kann nicht genau angegeben werden.

Digitized by Google

Figur 33 und 34.

S. 130 und 31. Zwei Umriſſe nach dem Antinous und der Mediceiſchen Venus aus „Principj del Disegno“ von Volpato und Morghen. Siehe die Originalausgabe Roma 1786. Tav. 20 und Tav. 21. Sie geben jene trefflich gezeichneten Stiche hier im bloßen Contour und ſehr verkleinert.

Figur 36.

S. 137. Ein Holzſtich nach einem Originalkupferſtich von A. Dürer, in gleicher Größe. Der Druck hat jedoch den urſprünglichen Erwartungen nicht vollkommen entſprochen, da die Schattentöne unruhig erſcheinen, auch die Linien nicht zart genug in die Lichter verlaufen. Es wird ſtets bedenklich bleiben, in einem andern Material als dem urſprünglichen zu copiren. Man vrgl. Bartſch „Peintre graveur“ Nr. 35 und Heller „Leben und Werke A. Dürer's“ Nr. 39.

Figur 37.

S. 141. Ein Blatt nach den Radirungen von H. W. Tiſchbein, genannt der Neapolitaner, in „Homer nach Antiken gezeichnet – mit Erläuterungen von (Gh. G.) Heyne und L. Schorn,“ Göttingen und Stuttgart, 1801. 23. 9 Hefte, gr. Fol. Hft. 1, Taf. 5. Die Originalradirungen ſind hier nur ſkizzirt und verkleinert wiedergegeben. Da jene wahrhaft künſtleriſchen Werth haben, ſo rechtfertigt dies die hier getroffene Wahl.

Figur 40.

S. 149. Eine Copie nach der von Paſſavant in „Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi, Leben und Werke u. ſ. w.“ Bd. II., S. 712, Nr. 212 mitgetheilten Federzeichnung von der Hand Raphael's. Das Original befindet ſich in der Herzoglichen Albertiniſchen Sammlung zu Wien und giebt die Geſtalt Dante's, wie ſie nachher von Raphael in dem berühmten Frescogemälde zu Rom, „dem Parnaſſe“, wirklich ausgeführt iſt.

Figur 39.

S. 151. Eine von den drei ſogenannten theologiſchen Tugenden „Glaube, Liebe, Hoffnung,“ welche Raphael unter der in der Villa Borghese zu Rom befindlichen, von Amsler geſtochenen Grablegung in der Predella anbrachte. Die hier mitgetheilte Figur iſt nach dem Stiche von Aug. Boucher-Desnoyers, welcher die 3 Geſtalten enthält, im verkleinerten Maaßſtabe angefertigt und giebt „den Glauben“, jedoch nur nach der Hauptwirkung des Clairobſcur und den allgemeinſten Umriſſen. Auf ein vollkommeneres Detail in der Ausführung konnte keine Rückſicht genommen werden.

Digitized by Google

Figur 38.

S. 155. Chriſtus am Oelberge, in einer vortrefflichen Wiederholung, wodurch die Meiſterſchaft unſers großen A. Dürer in der Federzeichnung zur vollkommenſten Anſchauung gebracht wird. Das Original befindet ſich in der Herzoglichen Albertiniſchen Sammlung zu Wien, vrgl. A. Dürer's Leben und Werke von J. Heller, Bd. 1, S. 101, Nr. 7.

Ueber den Anfertiger dieſer Holzſchnitte ſiehe das Ende der Vorrede.

Digitized by Google

1.

Lieber Rudolph!

Die Entfernung, in welcher wir jetzt, nachdem Du das elterliche Haus verlaſſen haſt, von einander leben, ſoll nicht hinderlich ſein, unſre Unterhaltungen über die Kunſt fortzuſetzen. Du willſt Dich dieſer ausſchließlich widmen und darfſt daher Nichts vernachläſſigen, was Dich zu einer gründlichen höhern Ausbildung, die nicht in bloß fertiger Technik beſteht, führen wird. Hierbei möchte ich Dir nun gern zum Führer dienen und würde genug erreicht haben, wenn ich Dich auf die nothwendigſten Erforderniſſe zum glücklichen Fortſchritte auf der von Dir betretenen Bahn aufmerkſam gemacht und zugleich vor dem einſeitigen Streben bewahrt hätte, in der fertigen Technik die wahre Höhe der Kunſt zu erkennen.

Du weißt, wie verhaßt mir alle Anweiſungen ſind, welche in dem Schüler nicht klare und deutliche Begriffe erwecken. Eben ſo wenig liebe ich jene überſchwengliche Sprache, womit eine großthuende Kunſtwiſſerei ihre Blöße zu verſtecken ſucht. Es bedarf zwar bei einem jungen Menſchen Deines Alters im Allgemeinen nur kurzer Andeutungen, um ſein weiteres Nachdenken anzuregen; aber dieſe werden doch hier und da etwas mehr in die Breite gehen müſſen, zumal wenn eine mündliche Anweiſung nicht zu Hülfe kommt. Wohl weiß ich, daß Dich Alles, was auf Kunſt Bezug hat, intereſſirt, ſelbſt wenn es etwas trockener Natur ſein ſollte, und es bedarf eigentlich meine künftige Belehrung weiter keiner beſondern Empfehlung. Ich

Digitized by Google

glaube Dir aber die Versicherung ertheilen zu können, daß Du zuverlässig eher zum Ziele kommst, wenn Du Dich vor allem bloß mechanischen, gedankenlosen Nachahmen sorgfältig hütest. Vor einem solchen kann ich Dich nicht genug warnen. Beherzige ja, was ich Dir oft gesagt habe, daß eine tüchtige Ausbildung in der Kunst nur dann erreicht werden kann, wenn die Blüthe des Studiums, eine vollkommene Harmonie der edelsten Geisteskräfte, zum Vorschein kömmt. Der Künstler darf nicht bloß eine höchstlebendige Einbildungskraft haben, er muß auch von einem warmen Gefühle für das Große und Schöne beseelt sein. Hierzu muß aber auch ein ausgebildeter Verstand kommen, dann erst wird seine ganze Ausbildung sich vollkommen abrunden. Das größte Muster bleibt in dieser Hinsicht Raphael.

Ich bin daher der Meinung, daß die erste theoretische Anweisung, die man einem angehenden Künstler ertheilt, darauf berechnet sein muß, ihn erkennen zu lehren, daß Vieles in der Kunst mit dem bloßen Verstande aufgefaßt und begriffen werden kann. Er muß einsehen lernen, daß es in ihr viel Traditionelles giebt, was sich von dem Meister auf den Schüler fortgeerbt hat und endlich zu einem Systeme von bestimmten Regeln geworden ist.

Für dieses System von nothwendigen und für eine tüchtige Praxis unentbehrlichen Regeln möchte ich Dich nun zunächst gewinnen. Ich möchte, daß Du nicht bloß *sehen*, sondern auch *denken* lerntest. Du hast unstreitig eine gute Gelegenheit, Dir die erstere Fertigkeit, welche vielen Menschen bei gesunden und offenen Augen dennoch abgeht, durch praktisches Studium unter der Anweisung Deines jetzigen Lehrers zu erwerben. Ich fürchte aber, daß die gewöhnliche Methode, junge Leute immer nur tüchtig zeichnen zu lassen und ihre Arbeiten bloß praktisch zu verbessern, auch bei dem Unterrichte, welchen Du jetzt genießest, befolgt werde. Aber auch in dem Falle, daß meine Besorgniß ungegründet ist, möchte ich Dir mit manchem Winke zur Hand gehen.

Ich nehme also künftig nur Dein verständiges Nachdenken in Anspruch und werde beiläufig die Gelegenheit benutzen, Dich über kunsthistorische Gegenstände und andere Dich als Künstler interessirende Dinge,

Digitized by Google

wie es der Zufall darbietet, zu belehren. Ich wünsche Deinem Urtheile schon früher eine bestimmte Richtung zu geben, damit Du allen Schein von dem wahren Kunstwerthe unterscheiden lernst. So werde ich Dich über manche Kunstausdrücke belehren können, mit denen Du noch keinen klaren Begriff zu verbinden scheinst. Davon giebt die von Dir gemachte Anfrage, was Du eigentlich unter der Horizontallinie zu verstehen habest, hinlänglichen Beweis. Ich würde Dir diese Frage recht gern sogleich beantworten, wenn es sich mit einigen Worten thun ließe. Dies ist aber nicht möglich, wenn Du nicht schon einen richtigen Begriff von der Linearperspective hast. Ein gleich schwankender Begriff scheint bei Dir über den Ausdruck Haltung, so wie darüber, was man unter Halbton versteht, obzuwalten. Aber eben so wenig kann eine Belehrung über diese Benennungen fruchten, wenn nicht das Nothwendigste aus der Lehre von der Luftperspective und dem Clairobscur mitgetheilt ist, und ich würde Zeit und Papier verschwenden, wenn ich Dich mit einer kahlen Wortdefinition abspeisen wollte.

Du wirst zum bessern Verständniß meiner Darlegungen meinen künftigen Briefen einige Umrisse und skizzirte Zeichnungen beigelegt finden, die bloß dem nothwendigsten Bedürfniß abhelfen sollen.

Ich breche hier ab mit dem Versprechen, Dir zunächst das Allgemeinste zum Verständniß einer wissenschaftlichen Anleitung zur Linearperspective mitzutheilen. Noch füge ich den Rath hinzu, daß Du bei Deinen Spaziergängen alle Gegenstände recht scharf ins Auge fassen mögest, so scharf, als wolltest Du sie zeichnen. Du kannst auch hierbei selbst Deine Zeichnenübungen in der Art fortsetzen, wie wir sie oft zusammen im Freien getrieben haben. Dieser Rath wird Dir für meine nächsten Mittheilungen von Vortheil sein.

Digitized by Google

2.

Lieber Rudolph!

Sehr richtig bemerkst Du, daß Dir auf Deinen Spaziergängen die entfernten Gegenstände auffallend verschieden sowohl in Form, als auch in Farbe und Beleuchtung vorgekommen seien. Du irrst nicht, wenn Du dieses zum Theil aus der sich vermindernden Kraft des Lichtes ableitest. Indessen noch mehrere Ursachen kommen hier in Betracht. Eine davon ist die zwischen dem Auge und dem wahrgenommenen Gegenstande sich befindende Luftmasse, über welche Erscheinung Du künftig etwas Bestimmteres erfahren sollst. Jetzt merke Dir nur, daß hier die Luftperspective in Betracht kömmt. Von derselben ist die Linearperspective wohl zu unterscheiden. Beide Wissenschaften gehören zu den optischen, sind aber ihrem Objecte nach ganz von einander verschieden.

Im Allgemeinen nennt man Perspective diejenige Wissenschaft, welche mathematisch begründete Regeln mittheilt, wie körperliche Gegenstände auf einer Fläche durch die Zeichnung oder die Malerei, also überhaupt mit farbigen Stoffen, so dargestellt werden, daß sie dem Auge als Körper erscheinen.

Du wirst begreifen, daß ein Blinder sich von einer Statue, einem Relief u. dgl. mittelst des Gefühls seiner Hand einen Begriff machen kann. Aber von einem Gemälde, wie da? Die Fläche, worauf eine Zeichnung angefertigt ist, bleibt in der Wirklichkeit stets Fläche. Sie darf es aber nicht dem Scheine nach, wenn die Darstellung uns genügen soll. Die Malerei hat es also bloß mit der Illusion zu thun, das heißt, mit der optischen Wirkung der Außenwelt.

Vor allen Dingen ist hier daher die Wirkung des Lichts in Betracht zu ziehen, ohne welche kein Gegenstand der Außenwelt von dem Auge wahrgenommen werden kann. Diese Wirkung nennt man das Clairobscur. Durch dieselbe erkennen wir zunächst das Wesentliche eines jeden Gegenstandes, seine Form und Gestalt, welche sich durch die ihn begränzenden Linien zu erkennen giebt; alsdann aber auch die Farbe eines Gegenstandes, welche jedoch nichts Wesentliches, sondern etwas Zufälliges

Digitized by Google

iſt. Daher kann man die Lehre von dem Clairobſcur an ſich betrachten, ohne auf die Färbung oder das Colorit Rückſicht zu nehmen.

Eigentlich ſollte alſo jede Unterweiſung in der Malerei mit der Lehre von dem Clairobſcur*) beginnen; denn ohne daſſelbe kann man keinen richtigen Begriff von einem Gegenſtande erhalten, was Du Dir durch den Linienumriß von einer farbigen Kugel, der mit einer einzigen Tinte ohn Licht und Schatten ausgefüllt iſt, deutlich machen kannſt. Ein ſolcher wird Dir immer als Scheibe erſcheinen — als bloße Fläche. — Dieſe Malerei — die wahre Flachmalerei — findet ſich noch heut zu Tage bei den Chineſen. — Kommt aber das Clairobſcur hinzu, ſo erhält die Kugel dem Scheine nach ihre eigentliche körperliche Geſtalt, ihre Ründung, ihr Relief. Von dem Zauber der Wirkung, welche das Clairobſcur auf den Geſichtsſinn macht, werde ich Dir in Zukunft Mehreres anführen.

Gleichwohl aber fängt man eine Zeichnung nicht ſogleich mit Licht und Schatten an, ſondern mit den jeden Gegenſtand begränzenden Linien. Ja die Kunſt ſelbſt ſoll ihren Anfang nach der Erzählung des Plinius dadurch genommen haben, daß man den von einem Körper geworfenen Schatten mit Linien umzog. Ich erinnere Dich hier an die Erzählung jenes Schriftſtellers von der Tochter des Dibutades, welche das Profil des ſcheidenden Geliebten ſo abzeichnete, daß ſie den von einer Lampe gebildeten Schatten des Geſichtes mit Linien umriß. Sicherlich ein bloßes, wiewohl ſehr anmuthiges Künſtlermährchen, deſſen Deutung ſehr nahe liegt! Wer erkennt nicht ſeinen wahren Sinn? Die Liebe war die Erfinderin der Kunſt.

Man beginnt alſo die Zeichnung mit den jeden Gegenſtand begränzenden Linien, welche man den Contour nennt. So macht denn auch eine Unterweiſung in der Linearperſpective den Anfang aller Unterweiſung in der Malerei; denn dieſe Wiſſenſchaft giebt (mathematiſch begrün-

*) Man bedient ſich dafür auch der Ausdrücke: Schatten und Licht, Helles und Dunkles; weniger richtig iſt der übrigens viel gebrauchte Ausdruck Helldunkel. Im Italiäniſchen heißt es Chiaroscuro.

Digitized by Google

dete) Regeln, wie die Gegenstände in den sie begränzenden Linien so verändert werden müssen, daß eine optische Täuschung entsteht, wonach man Körper, nicht aber bloße Flächen zu sehen glaubt. Hier kommt besonders der Act unsers äußern Sinnes in Betracht, den wir das Sehen nennen. Diese Wissenschaft hat es mit der Farbe der Gegenstände und dem Clairobscur gar nicht zu thun. Hiervon abstrahirt sie gänzlich. Sie hält sich bloß an die Form, in so fern sie dieselbe durch die sie begränzenden Linien darstellt, die wir aber bloß denken, und welche in der Natur nicht als solche vorhanden sind. Während also die Lehre von dem Clairobscur sich auf Regeln beschränkt, wie die wirkliche Erscheinung des Lichtes und des Schattens nachzuahmen ist, um einem jeden Körper das wahre Relief zu geben, während die Luftperspective nur lehrt, wie die wahre Farbe der verschiedenen Körper durch ein hinzukommendes Medium — die Luft — sich in den verschiedenen Dimensionen verändert; lehrt die Linearperspective sie nach den sie begränzenden Linien so bestimmen, nicht wie sie in der Wirklichkeit sind, sondern wie wir sie sehen. Das Object dieser Wissenschaft ist also ein rein illusorisches und in so fern ein völlig abstractes, als die einen Gegenstand begränzenden Linien nicht in der Wirklichkeit vorhanden sind, sondern sich erst in unserer Einbildungskraft nach dem Eindrucke auf unsern Gesichtssinn construiren. Diese Linien müssen sich bei der Ausführung gänzlich verlieren, weil die Gränzen der Körper sich nur durch Licht und Schatten in der Natur absetzen, nicht aber durch bestimmte Contours. Letztere dienen nur als Grundlage der bloßen Construction.

Du wirst leicht einsehen, daß sich von diesen Lehren noch diejenige unterscheidet, welche das Colorit an sich behandelt; denn die Lehre vom Clairobscur kann, wie oben gesagt ist, als getrennt von derselben betrachtet werden. Da jedoch das Colorit sowohl durch Clairobscur als auch durch die Dimensionen bedingt wird, so könnte man diese sämmtlichen Lehren mit einander verbinden. Aber auch die Lehre von den Farben bildet eine eigene Wissenschaft; es wird daher die Lehre vom Colorit am passendsten mit dieser in Verbindung gebracht. An die Lehre von der Natur der Farben schließt sich alsdann die Betrachtung, wie

Digitized by Google

ſie ſich theils nach den allgemeinen Geſetzen des Clairobſcurs, theils durch die zwiſchen den einzelnen Körpern befindliche Luftmaſſe verändern. Du ſiehſt, wie eng Alles in der Kunſt verbunden iſt! Weil es mir jedoch in meinen Mittheilungen nicht um ein wiſſenſchaftliches Syſtem zu thun iſt; ſo will ich nur Einzelnes herausheben, wovon ich glaube Dir einen anſchaulichen Begriff zum Behuf Deiner Uebungen im Zeichnen nach der Natur machen zu können. Es iſt mir auch hierbei nur um Anregung Deines weitern Nachdenkens zu thun. Bedenke, daß in der Kunſt Nichts leicht iſt, wenn man das Vollendete erreichen will. Das, was der große Haufen das Mechaniſche der Kunſt nennt, iſt oft das Reſultat des höchſten und reifſten Nachdenkens. Dafür kann ich Dir als Beiſpiel aus der claſſiſchen Zeit der modernen Kunſt die Werke des Leonardo da Vinci anführen, deſſen Abhandlung über die Malerei ich Dir beſonders empfohlen haben will. Es giebt davon mehrere deutſche Ueberſetzungen, zu Nürnberg 1724. 4., daſelbſt 1747. 4., und zu Leipzig 1751. 8. Die Lectüre des Vaſari und das dem Künſtler nicht genug zu empfehlende Studium der Kunſtgeſchichte überhaupt wird Dich hinlänglich belehren, wieviel über das Mechaniſche der Kunſt gedacht und geredet iſt. Oft giebt eine einzelne Bemerkung, ein Einfall, ein bon mot eines genialen Künſtlers, einen trefflichen Aufſchluß über die größten Schwierigkeiten der Kunſt.

Wenn ich Dich auffordere, durch eigenes Studium weiter in das Wiſſenſchaftliche der Kunſt einzudringen; ſo muß ich Dich jedoch zugleich warnen, nicht ſo tief einzudringen, daß Du über aller Theorie die praktiſche Ausübung vernachläſſigſt.

„Grau iſt alle Theorie, doch grün des Lebens goldener Baum!"

Ich möchte nicht die Veranlaſſung geben, daß Dein poetiſches Talent für Compoſition, das insbeſondere durch das Studium der Bibel, des Homer, überhaupt der größten Dichterwerke unſerer Nationen, ſo wie der alten und mittleren Geſchichte Nahrung finden wird, in Dir unterdrückt werde.

Digitized by Google

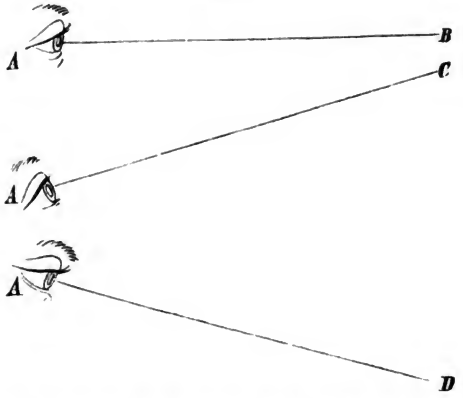
3.

Lieber Rudolph!

Wenn ich nach der gewöhnlichen Methode verfahren wollte, so könnte ich in meinem heutigen Schreiben Dir sogleich die wichtigsten Elementarregeln der Perspective mittheilen. Ich sehe mich aber genöthigt, einen kleinen Umweg zu machen, selbst auf die Gefahr der gar zu umständlichen Breite. Betrachte also die folgenden Mittheilungen als einleitende zum bessern Verständniß der allerwichtigsten Regeln der Linearperspective. Künftig mußt Du eine wissenschaftliche und ausführliche Anweisung zur Hand nehmen. Die perspectivischen Werke von Eitelwein werden Dir alsdann gute Dienste leisten. Doch zur Sache!

Zunächst muß ich Dich mit einem wissenschaftlichen Ausdruck bekannt machen. Du mußt wissen, was man unter Sehare versteht. Dies ist eine gerade Linie, welche man sich aus dem Mittelpunkte unsers

Fig. 1.



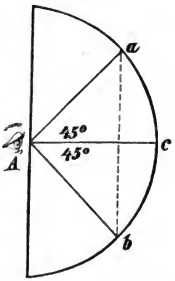
Auges nach demjenigen Punkte gezogen denkt, welchen dasselbe besonders fixirt, z. B. Fig. 1. Hier ist A B die Sehare. Sie steht in hori-

Digitized by Google

zontaler Richtung, wenn das Auge den Punkt B fixirt. Richtet das Auge den Blick mehr nach oben C, oder mehr nach unten D; so wird die Sehare aus der horizontalen Richtung herauskommen.

Wenngleich aber das Auge nur einen Punkt fixirt, so wird es doch außer diesem noch Mehreres sehen. Denke Dir den Beschauer in der Mitte einer meilenweiten Ebene auf dem Gipfel eines hohen Berges; so wird das Auge desselben, wenn sich der Blick auch nur auf einen einzigen Punkt in dem Horizonte (der Linie, wo sich die Ebene von dem Himmel scheidet) richtet, dennoch zugleich den vierten Theil desselben übersehen.

Fig. 2.



A c ist die Sehare. Der Kreisbogen ist die Hälfte des Horizonts. Da der ganze Horizont ein vollständiger Kreis ist, so kann man ihn in 360 gleiche Theile, welche man Grade nennt, theilen. Folglich hat die Hälfte 180, der vierte Theil aber nur 90 Grade. Da nun das Auge, wie gesagt, den vierten Theil des ganzen Horizonts übersieht, hingegen was darüber hinausliegt, entweder gar nicht, oder nur undeutlich erkennt; so wird man, falls man sich über der Sehare A c eine gerade Linie nach a, und eben so unten nach b gezogen denkt, zwei gleiche Winkel erhalten, von denen jeder 1/8 des ganzen Horizonts oder 45 Grade beträgt. Beide Winkel sind also = 90 Grad, folglich gleich einem rechten Winkel. Dieser heiße hier der größte Sehwinkel. Um jedoch eine vollständige Ansicht von diesem zu gewinnen, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorstellen.

Wir wollen die Linie A a in Gedanken so um die Sehare herumdrehen, daß der Punkt A unverrückt bleibt, der Punkt a hingegen sich stets in der Entfernung von 45 Grad um die Sehare bewegt, bis er wieder in seine ursprüngliche Lage gelangt.

Wenn Du dieses in Gedanken mehrere Male versucht hast, so wirst Du begreifen, daß die Linie A a einen Raum um Ac beschreibt, der eine

Digitized by Google

vollständige Kreisfläche ist. Alles nun, was in diesem so entstandenen Raume eingeschlossen ist, umfaßt der größte Sehwinkel in vier Malen, und solches fällt deshalb nothwendig nach einander in unser Auge. Eben dieser wunderbaren Einrichtung des vollkommensten und schönsten Organs verdanken wir den herrlichen Genuß, den uns der Anblick von einem hohen Berge in die Ebene gewährt, wo das Auge tausend Gegenstände mit einem Blicke überschaut. Denke Dir hierzu noch die außerordentliche Beweglichkeit dieses Organs und Du wirst staunen, mit welcher Schnelligkeit wir die umgebende Außenwelt überblicken können. Ich füge hinzu, daß, um ein vollständiges Panorama der reichsten Landschaft zu geben, es nur vier verschiedener Ansichten bedarf.

Beiläufig muß ich Dich doch aufmerksam machen, daß die Erfindung des Panorama erst unserer Zeit angehört, und etwa um 1800 ein solches zuerst in London gezeigt wurde. Dies erzählt Breisig in seinen Skizzen, Magdeburg 1800. Seitdem sind auch Dioramen u. dergl. erfunden. Ob die Kunst hierdurch aber viel gewonnen hat? Ich zweifle sehr daran. Auch muß es die Zeit entscheiden, ob durch die Erfindung Daguerre's zu Paris für die Kunst ein Gewinn entstanden ist. Es werden dadurch zauberhafte Lichtbilder hervorgebracht, nicht Farbenbilder; allein für das, was in der Malerei Harmonie und Haltung genannt wird, entsteht dadurch kein großer Gewinn. Laß Dich ja durch dergleichen Darstellungen, wozu man mancherlei äußerliche optische Hülfsmittel gebraucht, nicht blenden. Eine Landschaft von Schirmer, Lessing, eine Perspective von Hasenpflug ist mir viel lieber und hat in meinen Auge weit höhern Kunstwerth. Die unvergleichlichen Ansichten, die wir dem Pinsel eines Salvator Rosa, eines Claude Lorrain und Gaspar Poussin verdanken, welcher Kunstfreund sollte sie nicht mehr bewundern, nicht mehr von ihnen hingerissen werden, als von allen jenen pan- und dioramatischen Darstellungen, welche dem schaulustigen Publicum heut zu Tage nur zu oft dargeboten werden? Doch ich wollte Dich nur warnen, die wahre Kunst nicht zu verkennen; es soll jenen Erfindungen nicht alles Verdienst abgesprochen werden. Du weißt, wie oft ich Dich vor allen einseitigen Urtheilen in der Kunst gewarnt habe. Dem angehenden Künstler

Digitized by Google

ſteht Nichts übler, als unbilliges Urtheil über die Leiſtungen Anderer.

Doch ich bin ganz von meiner Materie abgekommen. Ich will ſie lieber in meinem künftigen Schreiben wieder aufnehmen. Alſo genug für heute.

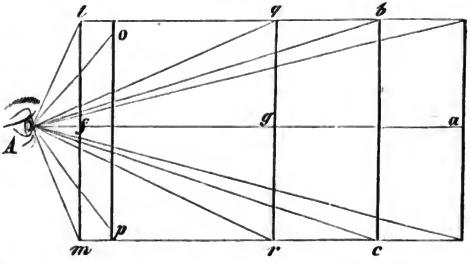
4.

Lieber Rudolph!

Zu meinem vorigen Briefe muß ich noch einige Bemerkungen hinzufügen, um auf die optiſchen Grundſätze zu kommen, worauf die perſpectiviſchen Regeln beruhen.

Man kann ſich außer dem größten Sehwinkel eine unzählige Menge kleinerer denken, die alſo weniger als 90 Grad enthalten. Nur kann keine Rede ſein von größern! Denke Dir von jedem Dir auffallenden Gegenſtande dermaaßen Linien gezogen, daß von den äußerſten Endpunkten des Ganzen oder der einzelnen Theile ein Winkel in das Centrum der Pupille geht.

Fig. 3.



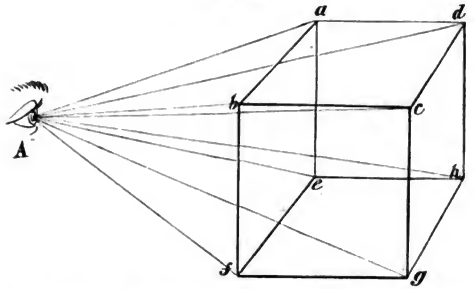
A a ſei die Sehare und das Object ſei b c. Wenn Du Dir dieſes in der Sehare beweglich denkſt, ſo daß es dem Auge bald näher, bald

Digitized by Google

entfernter iſt; ſo werden ſich die Sehwinkel nach Verhältniß entweder verkleinern, oder vergrößern. Hierbei kömmt aber bloß der zwiſchen den Schenkeln liegende Raum, nicht die Länge der Schenkel in Betracht! Je entfernter das Object b c von dem Auge iſt, deſto ſpitzer (oder kleiner) wird der Winkel. Dies wird hier der Fall ſein, wenn das Object nach a gerückt wird. Je näher das Object dem Auge kömmt, deſto mehr wird ſich der Winkel vergrößern, das heißt, deſto mehr nähert er ſich dem rechten. Wird das Object dem Auge ſoweit nahe gebracht, daß der Sehwinkel die Größe des rechten überſchreitet, alſo ein ſtumpfer Winkel wird; ſo kann man den ganzen Gegenſtand nicht mehr überſehen. Dies iſt der Fall, wenn das Object nach f gerückt wird. Der Sehwinkel l A m iſt nun größer als ein rechter, wovon Du Dich leicht überzeugen kannſt, wenn Du, was hier geſchehen iſt, einen rechten Winkel hineinlegſt, nämlich den Winkel o A p.

Dieſe Sache iſt ſehr einfach. Ich will Dir aber einen verwickeltern Fall vorlegen, wobei ich Deine conſtruirende Phantaſie etwas mehr in Anſpruch nehmen muß. Ich hoffe, daß Du mir hierbei um ſo leichter folgen werdeſt, weil es Dir überhaupt nicht ſchwer wird, eine Geſtalt nach den bloßen Linienumriſſen, etwa das Profil eines auffallenden

Fig. 4.



Geſichts, zu denken. So kannſt Du Dir auch leicht einen mathematiſchen Körper von Glas oder einer durchſichtigen Kryſtallmaſſe vorſtellen.

Digitized by Google

Hier wirſt Du alle ihn begränzenden Flächen unterſcheiden und von dieſen wieder die ſie begränzenden Linien in der Abſtraction denken können. Um es aber zu verſinnlichen, wähle ich einen Cubus, der von dem reinſten, völlig durchſichtigen Kryſtall ſein möge. Das Auge möge von den Punkten (Fig. 4) a b gleichweit entfernt, und das Dreieck A a b ein gleichſchenkeliges ſein. Was wird ſich nun ergeben, wenn Du von den Punkten, wo die Seitenflächen des Cubus in rechten Winkeln zuſammentreten, Sehwinkel gezogen denkſt? Es entſtehen folgende Sehwinkel:

1) a A b.	5) a A e.
2) e A f.	6) d A h.
3) d A c.	7) b A f.
4) h A g.	8) c A g.

Denkſt Du Dir aber den von den Sehwinkeln begränzten Raum und nimmſt die beiden Seitenflächen des Cubus b a f e und c g d h dafür als Grundflächen; ſo erhältſt Du zwei Pyramiden, deren Spitze in A iſt, und deren Seitenflächen eben durch die Sehwinkel begränzt werden. Die Pyramide, welche auf dieſe Weiſe auf der Grundfläche f b a e nach A errichtet iſt, läuft in größern Winkeln nach A zuſammen, als diejenige, welche auf c g d h errichtet iſt. Der Winkel d A c iſt alſo kleiner, als a A b. Dagegen iſt der Winkel f A e größer, als g A h u. ſ. w.

Ich ſage nun, daß demzufolge dem Auge die Linie b a größer, als c d, die Linie f e größer, als g h, die Linie b f größer, als c g, und eben ſo a e größer, als d h ſcheinen wird. Hiernach wird es Dir einleuchten, daß die den Cubus begränzenden Flächen in dem Auge eine ganz andere Geſtalt gewinnen. Die rechten Winkel, die dem Cubus als ſolchem eigen ſind, müſſen dem Scheine nach ſtumpfe und ſpitze Winkel werden.

Du merkſt leicht, daß hier das dem Auge Nähere größer, dagegen das dem Auge Entferntere kleiner erſcheint, wiewohl urſprünglich die hier in Betracht kommenden Linien einander gleich ſind (da es ein Cubus iſt, den wir als Object angenommen haben). Wer ſich dieſes nicht genau und richtig denkt, wird ſchwerlich eine den Anforde-

Digitized by Google

rungen entsprechende Zeichnung von einem solchen mathematischen Körper, wobei mehr als eine Seitenfläche gesehen wird, machen können. Diese Anschauung bleibt dem Anfänger, welcher nach der gewöhnlichen Methode unterrichtet wird, lange verschlossen. Man sollte allen Unterricht im Zeichnen damit beginnen, den Schüler nach einfachen mathematischen Körpern zeichnen zu lassen! Es ist das Verdienst des geschickten Zeichnenlehrers Peter Schmidt, dieser Methode mehr Eingang verschafft zu haben. Man nennt sie im Allgemeinen das Zeichnen nach dem Runden.

Um aber zur Sache zurückzukehren, so muß ich Dich aufmerksam machen, daß eine Täuschung hier sehr leicht möglich ist. Wenn nicht der optische Grundsatz hinzukömmt, so geräth man in unauflösliche Schwierigkeiten. Denn es kann gar wohl der Fall sein, daß der dem Auge nähere Gegenstand, wiewohl er viel kleiner ist, z. B. ein Zeigefinger, Dir so groß erscheint als ein entfernterer, z. B. ein Thurm. Wie willst Du nun hier Dich durchfinden?

Ich überlasse dies zunächst Deinem eigenen Nachdenken und verspare das Weitere für meinen nächsten Brief.

5.

Lieber Rudolph!

Du machst eine richtige Bemerkung, wenn Du mir schreibst, daß man jeden entfernten Gegenstand mittels eines vor das Auge gehaltenen Stabes messen könne, wenn man denselben in senkrechter Richtung zwischen das Auge und den zu messenden Gegenstand (also vertical in die Sehare) bringt. Dies giebt für die Elevationen (die Erhöhungen auf der Grundfläche) einen richtigen perspectivischen Maaßstab.

Hiernach wird es Dir deutlich sein, daß, wenn Du auf diese Weise z. B. eine entfernt stehende Pappel zu messen beabsichtigst, Dir der Theil des Stabes, welcher die Höhe der Pappel angiebt, so groß zu sein

Digitized by Google

ſcheint, als dieſe; wiewohl beide in der Wirklichkeit von einander der Größe nach ſehr verſchieden ſind. Woher iſt dieſes nun zu erklären? Es kömmt unſtreitig daher, weil Du, indem Du den Stab in denſelben Sehwinkel ſchiebſt, in welchem Du die Pappel ſiehſt, beide Gegenſtände in gleichen Winkeln erblickſt. Hier iſt alſo als allgemeiner Grundſatz zu merken: daß alle Gegenſtände, welche man in gleichen Winkeln ſieht, optiſch einander gleich ſind. Und hieran knüpfe ich nun ſogleich den andern Grundſatz: daß alle Gegenſtände, welche man in ungleichen Winkeln ſieht, optiſch einander ungleich ſind.

Noch will ich Dir einige Erfahrungen anführen, welche Dir jetzt leicht erklärlich ſein werden.

Du kannſt auf einer Fenſterſcheibe mit einer in Dinte getauchten Schreibfeder die Umriſſe aller in Deiner Straße befindlichen Häuſer, die Du durch jene zu überſehen vermagſt, perſpectiviſch aufzeichnen.

Du wirſt auf dieſelbe Weiſe jeden Gegenſtand — wie ich Dir dieſes in Albrecht Dürer's Werken gezeigt habe — richtig contouriren. Du begreifſt, daß Glastafel, Gegenſtand und Auge — Alles unverrückt bleiben muß!

Willſt Du einen ſolchen Verſuch machen und ſelbſt eine größere Perſpective, etwa das Innere einer gothiſchen Kirche, eine Landſchaft u. ſ. w. richtig in Linienumriſſe bringen (contouriren), ſo mußt Du Dir hierzu eine zweckdienliche Vorrichtung machen, wobei Du auch ein mechaniſches Talent zeigen kannſt. Sonſt giebt eine ſolche ſchon der obenerwähnte Künſtler. Hauche die auf die Glasplatte mit Dinte gemachten Umriſſe an und lege raſch einen Bogen Papier darüber. Wenn Du, ohne ihn zu verrücken, darüber hinſtreichſt; ſo werden ſich die Umriſſe abdrücken, und Du erhältſt, aber in verkehrter Anſicht, eine vollkommen richtige perſpectiviſche Zeichnung.

Unſer treffliche Albrecht Dürer ſagt bei Gelegenheit ſeiner Anweiſung hierzu: „Sölichs iſt gůt allen denen, die yemand wöllen ab Conterfeten, und die ihrer ſach nit gewiß ſind, ſo Du dann dermaſſen einen wild abmachen, ſo leyn (lehne) jm das Haubt an, auf das er ſtet unverrückt halt biß das Du all nothſtrich tueſt, ſo das geſchehen

Digitized by Google

iſt dann magſt Du Dich der Farben gebrauchen (bedienen), aber Du muſt ein ſtet liecht ſuchen.“ Er hat dieſen Nothbehelf durch einen Holzſchnitt verſinnlicht, der ſehr brav gemacht iſt — wie alles von ihm Gezeichnete — und mir lieber, als die ganze Unterweiſung.

Ich erinnere mich gehört zu haben, daß von dieſer Methode wirklich ein höchſt geſchickter Portraitmaler, der noch zu meiner Zeit lebte, zu ſeinen vortrefflichen Paſtellgemälden Gebrauch machte. Aber ich geſtehe, daß ich jeden Portraitiſten bedaure, der ſo wenig ſeiner Sache gewiß iſt. Das Portrait wird immer etwas Steifes erhalten. Und wo bleibt die freie geiſtige Auffaſſung, der Charakter? Ein van Dyk würde einen ſolchen Künſtler belächeln; wiewohl Mancher dadurch den Mäkeleien krittelnder Beſchauer entginge, wonach von dieſen bald jenes zu lang, bald dieſes zu kurz, ſelbſt bei vortrefflichen Bildniſſen, getadelt wird.

Ich bin wieder von der Sache abgekommen. Künftig mehr!

6.

Lieber Rudolph!

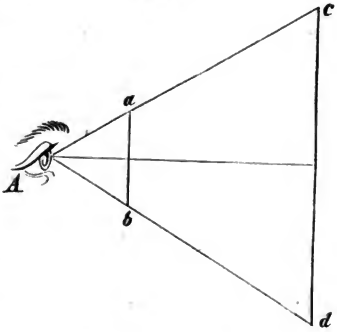
Aus Beſorgniß, daß Dir die in meinem vorigen Briefe gemachte Mittheilung noch nicht ganz klar ſein möchte, habe ich eine neue Zeichnung beigefügt und will zugleich die vorige Auseinanderſetzung wieder aufnehmen.

Da es bei der Meſſung der Winkel lediglich auf den von ihren Schenkeln eingeſchloſſenen Raum ankömmt; ſo wirſt Du Dich leicht überzeugen, daß kein Winkel dadurch vergrößert wird, wenn man ſeine Schenkel verlängert. Da nun (vergl. Fig. 5) der Winkel c A d gleich iſt a A b, ſo ſieht das Auge den Gegenſtand a b und c d in gleichen Winkeln, weil ſich beide Gegenſtände in der Schare A E befinden und mit ihren Endpunkten die Schenkel des Winkels c A d berühren. So iſt nach dem Lehrſatze, daß alle Gegenſtände, welche aus gleichen Winkeln geſehen werden, optiſch gleich ſind, das Object a b = c d. Wenn Du

Digitized by Google

die Sache rein mathematisch betrachtest, so kann von einer Gleichheit der Linien a b und c d nicht die Rede sein, sondern diese gehören Triangeln an, welche einander ähnlich sind, was man mathematisch so ausdrückt: △ A b a ∼ △ A d c. Die Lehre von der Aehnlichkeit der Figuren gehört aber der Geometrie an, und ich begnüge mich hier damit, Dir dieses vorläufig bemerklich zu machen, weil ich daraus für Dein wissenschaftliches Studium nachher eine höchst wichtige Folgerung ziehen werde. Für jetzt hoffe ich soviel erreicht zu haben, daß es Dir klar sein wird, wie ich in meinem vorigen Briefe sagen konnte, daß Dir Dein Zeigefinger so groß erscheinen könnte, als ein Thurm.

Fig. 5.



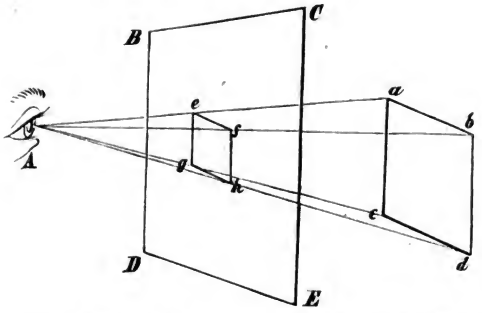
Ich gehe nun zu einem andern oben erwähnten Falle über, der etwas complicirter ist, daß man nämlich eine lange Straße mit vielen Häusern auf eine Fensterscheibe in die richtigste perspectivische Zeichnung bringen kann. Auch dieses will ich Dir durch eine beigegebene Figur klar zu machen suchen, vergl. Fig. 6.

B C D E sei eine transparente Fläche (die Glasscheibe). Dahinter ein landschaftlicher Gegenstand a b c d. Wenn man sich nun von diesen Punkten Linien gezogen denkt nach A (den Anfang der Schare); so werden diese die transparente Tafel in den Punkten e f g h schneiden. Man erhält also hier lauter Triangel, welche einander ähnlich sind: △ e A g ∼ △ a A c und △ f A h ∼ △ b A d u. s. w. Ich mache Dich aufmerksam, daß in der auf der transparenten Fläche dargestellten Linearzeichnung sicherlich alle Linien in den gehörigen Proportionen sowohl unter einander, als auch zu dem Objecte erscheinen wer-

Digitized by Google

den. Der dargeſtellte Gegenſtand iſt alſo dem Gegenſtande in der Natur keineswegs der Größe nach gleich, er iſt ihm nur ähnlich, das

Fig. 6.



heißt alle Linien deſſelben ſtehen in den richtigen Verhältniſſen zu dem wirklichen. Für die Wiſſenſchaft aber ſind hier geometriſche Aehnlichkeit und optiſche Gleichheit identiſche Begriffe.

Ich will Dich hier auf eine Schwierigkeit aufmerkſam machen, indem ich Dich auf meinen vorigen Brief verweiſe, wo ich die Zeichnung von einem transparenten Cubus beigefügt hatte. Hiernach erkannteſt Du, daß ſich die Winkel der horizontalliegenden ſo wie auch der ſchrägſtehenden Seitenflächen nothwendig verſchieben mußten. Vergl. Fig. 4. Nothwendig war dieſes, weil ſich die Linien veränderten, welche in ungleichen Winkeln geſehen ſind. Dies wird Dir bei der genauen Betrachtung der beiliegenden Figur klar werden; aber die bloße Anſchauung genügt nicht. Nur der wiſſenſchaftliche Beweis führt hier zur völligen Evidenz. Dieſer läßt ſich jedoch ohne Kenntniß der Geometrie und namentlich der Lehre von der Aehnlichkeit der Figuren nicht führen. Du wirſt den klaren Begriff nur zum deutlichen erheben können, wenn Du das mathematiſche Studium zu Hülfe nimmſt. Du begreifſt alſo, wie wichtig daſſelbe auch für den Künſtler iſt, und dies war die Folgerung, welche ich Dir oben aus dem jetzt Mitgetheilten zu ziehen verſprach.

Digitized by Google

Ich schließe mit dem herzlichen Wunsche, daß Du den Entschluß immer mehr in Dir befestigst, Dir wenigstens so viel mathematische Kenntnisse zu erwerben, um Dir über die wichtige Lehre von der Perspective deutliche Begriffe zu verschaffen.

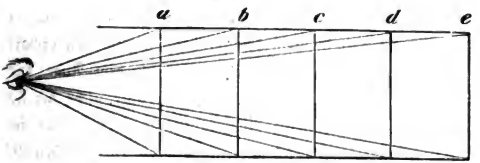
7.

Lieber Rudolph!

Ich muß noch ein wenig bei der letzten Betrachtung verweilen. Wir mußten es anerkennen, daß bei der Fig. 4 sich die Seiten des Cubus, da sie aus ungleichen Winkeln gesehen waren, nothwendig veränderten, indem die dem Auge entfernteren kleiner wurden. Auch das fiel in die Augen, daß die Winkel des Cubus sich verschoben, indem aus den rechten theils spitze, theils stumpfe wurden.

Aber ich muß noch eine dritte Bemerkung machen. Diese besteht darin, daß sich überhaupt die Dimensionen verändern und daher auch der Flächenraum sowohl der horizontalliegenden als auch der vertical stehenden Seiten des Cubus zusammenschrumpft. Noch deutlicher wird dieses, wenn Du Dir eine längere Reihe von Gegenständen denkst, die gleich hoch und gleich weit von einander entfernt aus lauter ungleichen Winkeln gesehen werden, wie dieses in Fig. 7 der Fall ist.

Fig. 7.



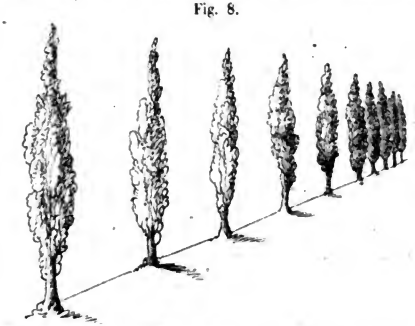
Die Objecte a b c d e mögen je 6 Fuß von einander in gerader Linie entfernt sein. Denke Dir nun das Auge in solcher Entfernung von a, daß alle diese Objecte von ihm gesehen werden. Die Sehwinkel werden

Digitized by Google

immer ſpitzer, je entfernter die Gegenſtände ſind. Es werden nun dieſe Gegenſtände nicht bloß in der Höhe abnehmen, ſondern die Dimenſionen überhaupt werden ſich dem Scheine nach verändern. Die Zwiſchenräume werden immer kleiner. Endlich tritt der Fall ein, wenn die Reihe verlängert wird, daß die Intervallen dem Auge ganz verſchwinden und die Gegenſtände entweder ganz, oder zum Theil einander decken.

Hiervon kannſt Du Dich leicht überzeugen, wenn Du in den Eingang einer Pappelallee trittſt und mit einem Auge durch die hohle Hand ſiehſt, während das andere geſchloſſen iſt. Die entfernteren Pappeln jeder Reihe rücken immer näher zuſammen, und der Zwiſchenraum der entfernteſten wird ſcheinbar ganz verſchwinden. Ich habe Dir dieſes durch die beiliegende Fig. 8 zu veranſchaulichen geſucht. Jedoch muß ich hier

Fig. 8.



auf eine Erſcheinung aufmerkſam machen, welche durch die Erfahrung beſtätigt wird. Man ſollte nach dem bisher Mitgetheilten erwarten, daß z. B. eine völlig parallellaufende Pappelallee ſich dem Auge endlich als ganz geſchloſſen darſtellen würde. Dies iſt aber nicht der Fall; ſondern die entfernteſten Theile der Allee laufen gegen das Ende fort, ohne ſich förmlich zu ſchließen, vielmehr erſcheinen die entfernteſten Bäume in paralleler Richtung. Man kann alſo für eine ſehr große Entfernung vom Auge die Geſichtsſtrahlen als parallel annehmen; es giebt ſich in einer ſolchen keine Perſpective mehr zu erkennen.

Digitized by Google

Hoffentlich wirst Du Dich nun überzeugen, wie die perspectivischen Regeln überall ihre Anwendung finden. Nicht bloß für die Darstellung mehrerer Gegenstände, die in verschiedenen Dimensionen dargestellt werden müssen, sondern auch für einzelne Gegenstände sind sie nothwendig, um den körperlichen Raum derselben richtig zu bestimmen, d. h. sowohl der Höhe, als auch der Breite und Länge nach. Mithin ist jedem Zeichner die Kenntniß dieser Wissenschaft völlig unentbehrlich, so lange er es nicht bloß mit der Darstellung geometrischer Flächen zu thun hat, wie dieses z. B. bei dem Feldmesser der Fall ist. Der Architekt dagegen giebt nicht bloß den Grundriß, den Seitenriß und den Durchschnitt der Gebäude, sondern auch die perspectivische Ansicht, und dieser ist daher alsdann in der Nothwendigkeit, die Perspective gründlich zu studiren, um keine Mißverhältnisse in seine Zeichnung zu bringen. Gleicher Weise kann der Maler, welcher eigentliche Perspectiven malt, dieser Wissenschaft eben so wenig entbehren, und da der Landschaftsmaler es mit der Darstellung weiter Fernen zu thun hat, und in seinen Darstellungen oftmals architektonische Zugaben vorkommen; so dürfen wir auch diesem das Studium der Perspective nicht erlassen. Auch haben die ausgezeichnetsten Künstler in diesem Fache die größte Kenntniß in dieser Wissenschaft an den Tag gelegt. Aber auch der Historienmaler kann dieses Studiums nicht überhoben sein, sei es auch nur, um seine Figuren richtig auf dem Grunde zu vertheilen. Und wenn er im Hintergrunde ein Stück Architektur zu zeigen hat, so kömmt er in die größte Verlegenheit, wenn ihm die wissenschaftliche Kenntniß mangelt. Ja selbst der Portraitmaler kann zu auffallenden Mißgriffen verleitet werden, wenn er z. B. die anzubringenden Nebenwerke, als etwa Meublen, so darstellt, daß sie aus dem Bilde herauszufallen scheinen. Ich habe vor mehreren Jahren ein lebensgroßes Portrait von einem französischen Meister gemalt gesehen, wo unten zur Seite das Piedestal einer feststehenden Säule angebracht war, welches aber (fehlerhaft) nach hinten überkippte. Statt die oberste Fläche desselben zugleich zu zeigen, hatte er nur die Vorder- und Seitenfläche angegeben, und gleichwohl sah man doch hinter der Figur noch den Fußboden. Es bleibt also ausgemacht, daß kein zeichnender Künstler, auch

Digitized by Google

der Blumenmaler nicht, sich dieses nothwendigen Studiums überheben kann!

Es ist bekannt, daß G. E. Lessing in seinen antiquarischen Briefen mit Bestimmtheit den alten Künstlern die Kenntniß der Perspective, wie sie von unsern Malern angewandt wird, abgesprochen hat. Soviel ist gewiß, daß der große Künstler, welcher die Basreliefs der Trajansſäule (die für das alte Costüm so wichtig ist) verfertigte, nirgend eine perspectivische Regel in Anwendung brachte. — Ich habe Dir die Abbildungen von Pietro Santo Bartoli oft gezeigt! — Aber höchst auffallend ist es, daß man sehr alte Gemälde aus dem Mittelalter findet, bei denen an die Beobachtung der Regel des Clairobſcur gar nicht zu denken ist, gleichwohl aber die perspectivischen Regeln in großartigen architektonischen Zugaben die richtigste Anwendung gefunden haben. Dies ergiebt sich aus einem *sehr alten* Bilde, auf Holz a Tempera gemalt, welches ursprünglich in der Domkirche zu Braunschweig befindlich war, jetzt aber auf dem Herzoglichen Museum daselbst zu sehen ist. Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste in Deutschland. Th. 2. S. 59—62. Man hat in neuester Zeit sich bemüht, die Sache so zu erklären, daß die Alten vermöge der bei ihnen eingeführten *symbolischen* Composition der Perspective füglich entbehren konnten, wie denn diese Behauptung der Professor Tölken in einer kleinen Schrift über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie, einem Nachtrage zu Lessing's Laokoon (Berlin 1822), weiter ausgeführt hat. Die Acten sind aber noch nicht geschlossen! Ich meines Theils kann mich unmöglich überzeugen, daß die Alten nicht schon wenigstens ein Analogon dieser Wissenschaft bei ihren Darstellungen gehabt haben sollten. Dafür scheint mir eine Stelle beim Vitruv zu sprechen, wo er von einem Mittelpunkte spricht, welchen die Scenographen annahmen; dieser scheint mir der Gesichtspunkt zu sein. Die Stelle findet sich in der Vorrede zum 7. Buche üb. d. Archit. Merkwürdig ist in dieser Beziehung ein Manuscript in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Es sind die Agrimensores vett., eine Sammlung römischer Schriftsteller über Vermessung, Begränzung und rechtliche Verhältnisse beim Ackerwesen, mit Uncialbuchstaben

Digitized by Google

und farbigen Figuren auf Pergament aus dem 6. oder dem Anfange des 7. Jahrhunderts; wenigstens über 1200 Jahre alt. Hier findet man, wie ich aus eigener Anschauung versichern kann, allerdings einige Spuren von (freilich nicht ganz richtig angewandten) perspectivischen Grundsätzen. Nach den neuern Beobachtungen sollen sich in den Wandgemälden von Pompeji und Herculanum Gegenstände, welche in der Natur unter einem rechten Winkel erscheinen, unter einem Winkel von 70 Graden dargestellt finden.

Doch ich wollte Dich nur beiläufig aufmerksam machen!

8.

Lieber Rudolph!

Deine Spaziergänge sind Dir recht vortheilhaft auch in der Hinsicht gewesen, weil Du aufmerksam auf die Dimensionen geworden bist. Der Versuch, den Du gemacht hast, durch Schritte Dich zu überzeugen, ob Du wohl die Entfernung eines Gegenstandes richtig taxirt habest, hat mir gefallen. Bei den auf der Heerstraße liegenden Steinhaufen, oder bei den am Wege stehenden Bäumen magst Du am Ende fehlerer gefehlt haben. Ich habe mir von Bekannten, welche die Schweiz besucht hatten, versichern lassen, daß Nichts gewöhnlicher sei, als eine am Berge hängende Sennenhütte für sehr nahe zu halten, die gleichwohl sehr entfernt sei. Es kömmt bei entfernten Gegenständen sehr auf die Beschaffenheit der Luft an (welche auf den Alpen bekanntlich sehr rein ist). Hierüber will ich Dich nachher weiter belehren, wenn ich Dir einige Bemerkungen über die Luftperspective mittheile, die, wie ich oben gesagt habe, wohl von der Linearperspective zu unterscheiden ist.

Hier bemerke ich nur, um nicht von dem eigentlichen Gegenstande meines Schreibens abzukommen, daß weder Sehare, noch Sehwinkel, noch andere optische Linien und Punkte uns einen Begriff weder von der Entfernung, noch von der Größe der Gegenstände geben. Dieses hat Voltaire (Elémens de la Philosophie de Neuton) sehr deutlich nachgewiesen.

Digitized by Google

Es giebt kein Mittel, wodurch wir uns so unmittelbar von der Entfernung eines Gegenstandes überzeugen könnten, wie wir es zum Beispiel durch das Gefühl thun, ob ein Gegenstand hart oder weich ist. Ein Gleiches gilt von dem Geschmacke und Gehöre. Mit diesen Sinnen fühlen wir unmittelbar, ob etwas bitter oder süß, ob ein Ton tief oder hoch ist. Was ist nun aber die vermittelnde Vorstellung, wodurch wir uns von der Entfernung eines Gegenstandes einen richtigen Begriff machen? Jene Sehwinkel vermitteln hier Nichts. Man fühlt sie nicht im Auge; ja die meisten Menschen wissen Nichts von solchen Sehwinkeln und haben doch einen richtigen Begriff von der Entfernung der Gegenstände. Es ist also mit einem Worte die Erfahrung, welche hinzukommen muß. Erst das Gefühl führt uns hier zu richtigen Begriffen. Indem Du auf Deinem Spaziergange die Entfernung des einen Baumes von dem andern durch Schritte (also durch das Gefühl) maaßest, bekamst Du nun eine vermittelnde Vorstellung von der Entfernung der beiden Bäume. Hierdurch schlossest Du auf die Entfernung zweier anderer und konntest nun von dieser Erfahrung weitere Anwendung machen.

Alles dieses konnte nur durch einen Blindgeborenen, dem man den Gesichtssinn wieder verschafft hatte, aufgeklärt und außer Zweifel gesetzt werden. Denn wenn ein solcher in dem Augenblicke, wo er von der Blindheit befreit wäre, über die Entfernungen, die Größe und Situationen richtig geurtheilt hätte; so müßte man es als wahr anerkennen, daß die Sehwinkel, welche sich auf der Netzhaut bilden, die unmittelbaren Ursachen seiner Aeußerungen über das Sehen gewesen wären. Voltaire führt ein solches Beispiel an, wo einem Blindgebornen durch einen geschickten Chirurg der Gesichtssinn wieder gegeben war. Die obigen Behauptungen wurden bestätigt. Es dauerte lange, ehe der junge Mensch bei dem die Operation geglückt war, die Entfernung, Größe, Lage, ja selbst die Gestalt der Gegenstände richtig unterschied. Er mußte im eigentlichsten Sinne des Wortes erst sehen lernen, wie man schreiben, lesen, zeichnen lernt. Erst nach einer Zeit von zwei Monaten konnte er sich einen Begriff davon machen, daß Gemälde körperliche Gegenstände bloß dem Scheine nach darstellten. Erst nach diesem langen Tasten eines neuen

Digitized by Google

Sinnes in ihm bekam er davon die richtige Vorstellung. Er legte die Hand auf das Gemälde und war erstaunt, hier nicht die körperlichen Gegenstände zu fühlen, deren Darstellung er nach und nach zu begreifen anfing. Er fragte anfänglich, was ihn denn eigentlich täusche, der Gefühlssinn, oder der Gesichtssinn.

Es ist also die Erfahrung, welche uns lehrt, daß, wenn ein Gegenstand zu entfernt ist, wir ihn nur verwirrt und schwach sehen. Daraus bilden wir uns einen Maaßstab, und diesen tragen wir alsdann in unsern Augen. Wenn also Jemand ein fünf Fuß hohes Pferd zehn Schritte von sich gesehen hat und dieses einige Zeit nachher in der Größe eines Schafes sieht; so schließt er augenblicklich, daß dies Pferd sehr weit entfernt sein muß.

Ich mache hiervon nur die Anwendung, daß alle jene perspectivischen Regeln die Beobachtung der Natur nicht ausschließen, und daß ohne die Erfahrung uns jene nicht deutlich werden. Du mußt daher recht häufige Beobachtungen in der Natur anstellen. Erst dann wirst Du dahin gelangen, das richtige Gefühl für die Größe, die Entfernung und die Lage, so wie auch selbst für die Gestalt der Gegenstände in der Außenwelt zu gewinnen. Die perspectivischen Regeln kommen nur zu Hülfe, Dir manche Erscheinung zu erklären und Dich auf das Wesentliche einer richtigen Darstellung aufmerksam zu machen. Die so gewonnene Erfahrung wird nachher die genaue und ängstliche mathematische Darstellung überflüssig machen. Du wirst beim Malen künftig manche Abkürzungen, welche die bisherige Praxis erfunden hat, eher begreifen und Dir vielleicht selbst ein System bilden, wodurch Du schneller zum Ziele kommst. Aber gleichwohl ist es nothwendig, daß Du die ersten wissenschaftlichen Grundsätze Dir möglichst deutlich zu machen suchst.

Ich werde in meinem nächsten Briefe zu diesen zurückkehren. Leb wohl!

Digitized by Google

9.

Lieber Rudolph!

Ich komme jetzt auf die perspectivische Construction der darzustellenden Gegenstände, welche freilich sehr mannigfaltige Modificationen erleiden kann. Es ist daher kein Wunder, wenn die verschiedenen Anweisungen in dieser Wissenschaft nicht in der Methode übereinstimmen. Noch größere Verschiedenheiten und Abweichung finden in der Praxis statt. Es geht mit dieser Wissenschaft eben so wie mit der Rechenkunst. Jeder findet beim praktischen Gebrauche mancherlei ihm bequeme Abkürzungen und Erleichterungsmittel. Gleichwohl aber läßt sich doch Alles auf gewisse Hauptprincipe zurückführen, und diese sind es eben, die ich Dir mittheilen wollte. Ich kann dabei nicht auf die mancherlei für die Praxis bequemen Abkürzungen Rücksicht nehmen; es wird genug sein, diese hier und da anzudeuten. Ich gehe also zur Sache über.

Um die Gegenstände richtig perspectivisch zu zeichnen, bedient man sich 1) gewisser Linien und 2) gewisser Punkte.

Unter den Linien muß man sich zunächst die Grundlinie merken, d. h. diejenige horizontale (wagrechte) Linie, auf oder über welcher der Gegenstand oder die Gegenstände construirt werden. Jedes Gemälde, jede Zeichnung hat eine Grundlinie, welche die Darstellung unten begränzt und worauf alles Dargestellte construirt ist, oder construirt gedacht werden muß. Vergl. Fig. 10 GG.

Nächst der Grundlinie hat man sich die Horizontallinie zu merken, d. h. diejenige horizontale Linie, welche parallel mit der Grundlinie dem Auge des Zuschauers so gegenüber gedacht werden muß, daß sie mit der Sehare in einer und derselben horizontalen Fläche gezogen ist und zwar in der Art, daß die Sehare mit ihr zwei rechte Nebenwinkel bildet, indem man den Endpunkt der Sehare in der Horizontallinie annimmt. Gewöhnlich nimmt man dieselbe in gleicher Höhe mit dem Auge des Beschauers. Hiernach ist klar, daß, je höher der Standpunkt des Beschauers ist, desto höher auch die Horizontallinie anzunehmen ist, und umgekehrt, je niedriger der Standpunkt desselben ist, desto niedriger auch

Digitized by Google

die Horizontallinie angenommen werden kann. Gewöhnlich nimmt man aber den Standpunkt des Beschauers auf der Grundlinie an. Hiernach richtet sich dann auch verhältnißmäßig die Entfernung der Horizontallinie von der Grundlinie. Bei einem Gemälde, wo Alles in natürlicher Größe dargestellt werden soll, würden beide Linien also etwa 5 Fuß von einander entfernt sein. Wenn wir uns im Freien befinden, so fällt die Horinzontallinie dahin, wo sich die Erdfläche von dem Himmel scheidet; welche Linie man gewöhnlich den Horizont nennt.

Die Bestimmung der Horizontallinie auf einem Bilde ist von der größten Wichtigkeit. Von ihr hängt die ganze Darstellung ab. Das ganze Feld des Bildes wird dadurch zunächst in zwei Haupttheile zerlegt. Der eine Theil umfaßt Dasjenige, was unter, der andere, was über der Horizontallinie befindlich ist. Die Gegenstände, welche in beiden Theilen des Bildes sind, stellen sich dem Auge auf verschiedene Weise dar. Alles, was unter der Horizontallinie ist, sieht man von oben; dagegen wird Alles, was über derselben sich befindet, von unten gesehen. Aber auch die Gegenstände oder die Theile der Gegenstände, welche sich in der Horizontallinie befinden, ohne weder darüber noch darunter zu stehen, zeigen sich dem Auge in anderer Gestalt, indem man sie weder von unten noch von oben sieht, sondern in gerader Ansicht. Man hat also bei jeder bildlichen Darstellung zunächst 3 Sphären zu unterscheiden, nämlich eine über, eine andere unter und eine dritte in der Horizontallinie.

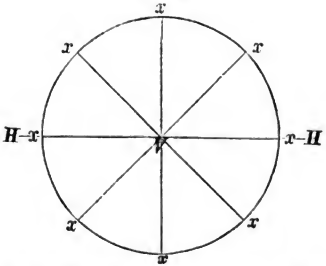
Da nun oben gezeigt ist, daß, wiewohl das Auge nur einen Punkt fixirt, es dennoch Mehreres sieht, und zwar so viel, als in dem größten Sehwinkel enthalten ist, den wir uns so gedacht haben, daß ein Winkel von 45 Grad um die Sehare in stets gleicher Entfernung herumgedreht ist; so erhalten wir das Bild eines Kreises, den wir den Gesichtskreis nennen wollen. Vgl. hierüber die Darstellung im dritten Briefe. Dieser zerfällt also durch die Horizontallinie in die drei obengenannten Sphären.

Da man nun zunächst in der genannten Linie einen Punkt fixirt, welcher zugleich der Endpunkt der Sehare ist; so wird man neben die-

Digitized by Google

ſem Punkte zwei andere in derſelben annehmen können, deren weiteſte Entfernung von dem Endpunkte der Sehare jedoch nur ſo groß iſt, daß die von dieſen Punkten in das Auge gezogenen Sehwinkel je mit der Sehare zwei Winkel von 45° ausmachen. Von dieſen Punkten liegt der eine rechts, der andere links von der Sehare. So erhält man zunächſt in der Horizontallinie 3 Situationen. Gleicher Weiſe kann man 3 Situationen über und eben ſo viele unter der Horizontallinie annehmen, wodurch man im Ganzen neun Situationen erhält, in welchen allein die Gegenſtände der Außenwelt erſcheinen können.

Fig. 9.



Denke Dir den Punkt A (Fig. 9) als den Endpunkt der Sehare in der Horizontalinie H H und zwar ſo, daß jene mit derſelben in gleicher horizontaler Ebene liegt. Wenn Du Dir nun von den Punkten x lauter gerade Linien in die Pupille (oder den Anfang der Sehare) gezogen denkſt, ſo daß alle dieſe nun entſtehenden Winkel nur je 45 Grad enthalten, indem die Sehare zu jedem einen Schenkel hergiebt; ſo wird man Alles, was innerhalb des Kreiſes x liegt, noch ſehen können, und die Punkte xxxxxxxxA bezeichnen jene angenommenen neun Situationen der drei verſchiedenen Sphären des Geſichtskreiſes.

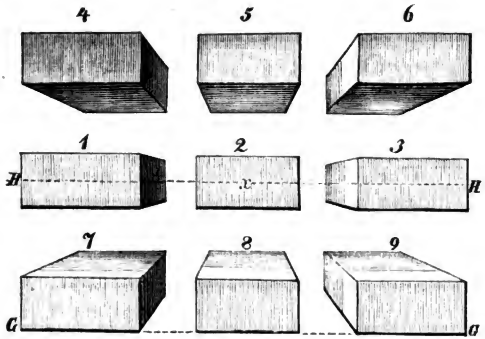
Hiernach wirſt Du Dir die beiliegende perſpectiviſche Darſtellung leicht erklären können, vgl. Fig. 10.

In x iſt der Endpunkt der Sehare in der Horizontallinie H H.

Digitized by Google

1, 2, 3 repräsentiren die 3 Situationen in der Horizontallinie; 4, 5, 6 die drei Situationen über, und 7, 8, 9 die 3 Situationen unter derselben. Alle neun Situationen liegen innerhalb des Sehkreises, indem das Auge den Punkt x fixirt.

Fig. 10.



Ich hoffe, lieber Rudolph, daß Du Dich nun bei Deinen Zeichnenübungen nach dem Runden leicht orientiren werdest. Du kannst von dem hier Mitgetheilten überall Anwendung machen, ganz besonders aber, wenn Du landschaftliche Gegenstände nach der freien Natur zeichnen willst. Ein Versuch wird Dich hiervon überzeugen.

Leb recht wohl!

10.

Lieber Rudolph!

Es bleibt mir nun noch übrig, Dich mit den Punkten bekannt zu machen, deren man sich zur richtigen perspectivischen Darstellung bedient. Ihrer sind, wie ich im Anfang des vorigen Briefes gesagt habe, ebenfalls zwei. Man nennt sie den Gesichtspunkt und den Entfernungspunkt.

Digitized by Google

Es bedarf nur weniger Worte, um Dir einen Begriff vom Gesichtspunkte zu machen, den man auch den Augenpunkt nennt. Nach Andern, z. B. nach Eitelwein, sind diese Punkte verschieden, indem der Gesichtspunkt derjenige Punkt ist, in welchem sich das Auge befindet, Augenpunkt aber derjenige, welchen das Auge besonders fixirt, daher auch wohl Hauptpunkt, Mittelpunkt genannt. Du mußt ihn Dir als den Endpunkt der Sehare denken, welchen man bei der perspectivischen Construction stets in der Horizontallinie fixirt. Sämmtliche in dem Gesichtskreise liegenden Gegenstände erscheinen unter diesem Punkte wie unter einem Centralpunkte, und modificiren sich nach demselben in ihren Dimensionen. Man nimmt bei jedem Gemälde in der Regel nur Einen Gesichtspunkt an, welcher aber beständig in der Horizontallinie befindlich sein muß. Verrückt man sowohl den erstern als auch die letztere, so werden die dargestellten Körper auch in andern Situationen erscheinen. Der Gesichtspunkt bezeichnet also den Standpunkt, von wo aus das Bild betrachtet werden soll, wiewohl nicht die Entfernung.

Du brauchst nur, um Dir dieses deutlich zu machen, die Fig. 10 zu betrachten. Hier ist x der Gesichtspunkt und unter diesem erscheinen die sämmtlichen Körper 1—9 nothwendig in der gegebenen Ansicht. Anders werden sie erscheinen, wenn der Punkt x etwa zwischen 2 und 3 in der Mitte, und die Linie H H als Horizontallinie etwa zwischen 2 und 5 in der Mitte gezogen würde. Es sind hier viele Combinationen möglich, und Du thust wohl, wenn Du mehrere aufsuchst und Dir zunächst hiernach die Construction in der Phantasie entwirfst, nachher aber wirklich in der Zeichnung ausführst. So kannst Du Dir die Horizontallinie über 4, 5, 6 oder unter 1, 2, 3 u. s. w. u. s. w. gezogen denken. Jede kleine Veränderung dieser Linie wird auch schon eine veränderte Ansicht motiviren; eben so auch jede kleine Verschiebung des Gesichtspunktes.

Etwas ausführlicher muß ich von dem Entfernungspunkte reden. Auch diesen nimmt man in der Horizontallinie und zwar in beliebiger Entfernung von dem Gesichtspunkte an. Er bezeichnet die Entfernung, in welcher sich das Auge von der Grundlinie des dargestellten Gegen-

Digitized by Google

ſtandes befindet, oder doch eigentlich befinden ſollte, um die wahre Anſicht deſſelben zu haben. Wenn alſo auf Fig. 10 der Punkt H der Entfernungspunkt iſt, ſo mußt Du, um die richtige perſpectiviſche Darſtellung für das Auge zu haben, daſſelbe dem Punkte x ſo weit nahe rücken, daß die Sehare rechtwinkelig darauf zu ſtehen kommt und die Länge von H x hat. Es ergiebt ſich hieraus leicht, daß man den Entfernungspunkt nicht zu nahe annehmen darf. Um ſich das richtige Verhältniß des letztern zu denken, verweiſe ich Dich auf Dasjenige, was ich Dir im vierten Brief mitgetheilt habe. Du magſt nochmals die Fig. 3 zur Hand nehmen.

Wenn man dem Objecte l f m ſo nahe tritt, daß der von ſeinen Endpunkten in das Auge fallende Sehwinkel ein ſtumpfer Winkel iſt, wie l A m; ſo wird man daſſelbe nicht ganz überſehen. Mithin muß man das Auge mindeſtens ſo weit von dem Punkte f entfernen, bis der Winkel l A m ein rechter, alſo = o A p, wird. Man kann aber auch noch weiter zurücktreten, ſo daß der rechte Winkel ein ſpitzer wird, alſo gleich q A r u. ſ. w. Dies iſt beliebig. Hat man nun den Punkt ermittelt, in welchem das Auge den darzuſtellenden Gegenſtand wohl überſieht, ſo mißt man die Entfernung des erſtern von dem letztern. Alsdann fixirt man einen beſtimmten Punkt in der Horizontallinie, unter welchem man den Gegenſtand betrachtet wiſſen will, und bezeichnet ſodann von demſelben (dem Geſichtspunkte) aus die Entfernung, in welcher ſich das Auge von dem Objecte befindet, abermals durch einen Punkt. Dieſer iſt der Entfernungspunkt, der ſich aber entweder in der gegebenen Horizontallinie, oder doch in der verlängerten Horizontallinie befinden muß. Vgl. nun wieder Fig. 10.

Der Gegenſtand 2 ſei einen Fuß hoch. Links der Punkt H ſei der Entfernungspunkt. Dieſer wird alſo ſechsmal ſo weit von x entfernt ſein, als die Höhe von 2 beträgt, folglich 6 Fuß. In dieſer Entfernung befand ſich das Auge, als es die Körper 1—9 anſchauete. Folglich bezeichnet hiernach der Entfernungspunkt den Abſtand, in welchem ſich das Auge eigentlich befinden ſoll, wenn es das Bild betrachtet. Denkt man ſich aber den Gegenſtand verkleinert und auf einer transparenten Fläche (vgl. Fig. 6) conſtruirt, ſo bezeichnet der Entfernungspunkt nur

Digitized by Google

die Entfernung des Auges von dieser, nicht aber von dem Gegenstande selbst. Weil nun auf einer so errichteten Wand viele Gegenstände construirt werden können, so hat man nicht nöthig, für jeden einen besondern Entfernungspunkt anzunehmen, sondern man reicht mit einem aus. Man wird also jede perspectivische Darstellung sich am besten als eine auf einer durchsichtigen senkrecht stehenden Wand gemachte Vorstellung der Gegenstände denken können, so jedoch, daß die Entfernung jener Wand von dem Auge immer dieselbe bleibt, und das letztere die sämmtlichen Gegenstände unter einem festen Punkte (dem Gesichtspunkte) betrachtet. Hiernach würde also auf Fig. 6 die Entfernung des Auges A von der perspectivischen Wand B C D E den Entfernungspunkt geben, nicht die Entfernung des Auges von a b c d. Man hat Ersteres zur Erleichterung der Construction angenommen, so wie man auch lediglich zur Bequemlichkeit im Geschäfte des Construirens gewöhnlich zwei Entfernungspunkte in die Horizontallinie trägt und zwar in gleicher Entfernung zu beiden Seiten des Gesichtspunktes.

Hier könnte ich diesen Brief schließen. Ich will jedoch zu der Bemerkung, daß man den Entfernungspunkt nicht zu nahe annehmen darf, noch eine zweite hinzufügen. Diese besteht darin, daß man sich wohl hüten muß, die Horizontallinie auf einem Bilde zu hoch anzunehmen. In diesen Fehler verfielen besonders die Maler der ältesten Schule, wie solches aus mehrern von Strirner in Steindruck herausgegebenen Blättern aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, namentlich aus denen von van Eyk, Hemskerk u. A., deutlich zu ersehen ist. Dagegen macht es für manche Gegenstände eine frappante Wirkung, wenn die Horizontallinie stark vertieft ist. Die dargestellten Gegenstände erscheinen alsdann mehr in der Luft, was namentlich bei Viehstücken, wo eben das Vieh Hauptgegenstand der Darstellung ist, sehr anzurathen sein möchte.

Mit dem Wunsch, daß Dir das Mitgetheilte völlig klar geworden sein möge, schließe ich.

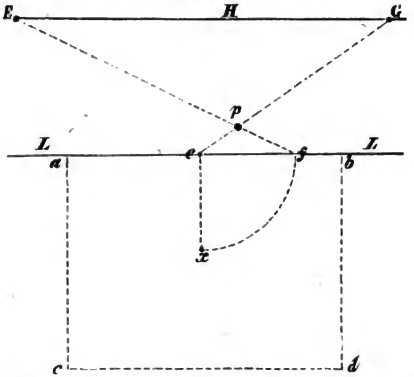
Digitized by Google

11.

Lieber Rudolph!

Endlich komme ich zur eigentlichen Anwendung des bisher Mitgetheilten. Zunächst nun gebe ich Dir eine kurze Anweisung: wie man einen auf einer geometrischen Fläche a b c d gegebenen Punkt x in das richtige perspectivische Verhältniß bringen kann.

Fig. 11.



Es sei H die Horizontallinie. In dieser sei G der Gesichtspunkt und E der Entfernungspunkt. H ist parallel mit L L, welches die Grundlinie ist. Unter dieser liegt die geometrische Fläche a b c d. Man nennt den Raum unter der Grundlinie, worauf die genannte Fläche construirt ist, den geometrischen Plan. Auf selbigem befindet sich der gegebene Punkt x. Dieser soll über der Grundlinie perspectivisch unter E und G dargestellt werden. Man nennt den Raum über der Grundlinie den perspectivischen Plan. Nach allem früher Mitgetheilten wird es Dir klar sein, daß der Punkt x keineswegs in gleicher Entfernung über der Grundlinie — in dem perspectivischen Plane — erscheinen kann, in welcher er unter derselben — im geometrischen Plane — erscheint. Der

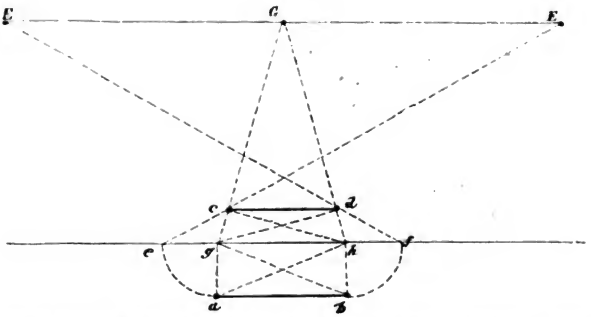
Digitized by Google

Raum auf dem erſtern muß ſich verkürzen. Es fragt ſich, wie ſich dieſer verkürzte Abſtand genau ermitteln läßt.

Man trägt den Punkt x durch eine ſenkrecht auf ihm errichtete Linie nach e auf L L und zieht von da eine gerade Linie nach G. Mittels des Zirkels trägt man ferner den Punkt x nach f auf L L und zieht eine gerade Linie nach E. Der Durchſchnittspunkt p iſt der geſuchte.

Da jede gerade Linie durch zwei Punkte begränzt wird, ſo kann man leicht Dasjenige, was man auf *einen* Punkt angewandt hat, auf 2 Punkte, alſo auf eine gerade Linie anwenden; da ferner jede gerad-

Fig. 12.



linige Figur von mindeſtens drei geraden Linien begränzt wird, ſo kann man wieder leicht die Anwendung auf ein Dreieck machen, eben ſo auf ein Viereck, ein Vieleck und folglich auf jedwede Figur. Man braucht die übertragenen Punkte nur durch gerade Linien — Parallellinien und Diagonale — zu verbinden.

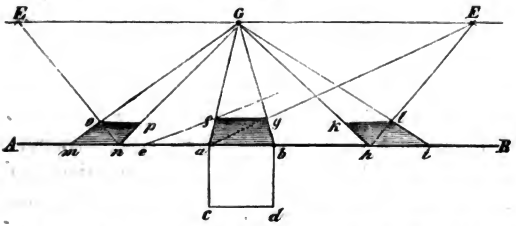
Ich bin für dießmal fertig.

12.

Lieber Rudolph!

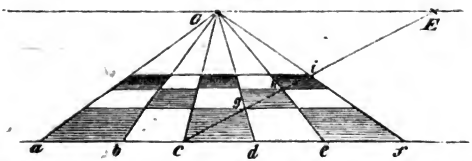
Des Ueberflusses wegen habe ich Dir auf Fig. 13, 14, 15, 16, einige perspectivische Aufrisse gemacht, und dabei gewisse Abkürzungen in der Construction angebracht, aus denen Du Dich leicht vernehmen wirst.

Fig. 13.



Bei Fig. 13 ist auf dem geometrischen Plane nur das Quadrat a b c d angegeben; die andern beiden sind weggelassen. Man kann die Seiten leicht gleich auf die Grundlinie übertragen, da in einem Quadrat bekanntlich alle 4 Seiten gleich sind.

Fig. 14.



Bei Fig. 14 ist auf dem geometrischen Plane Nichts angegeben. Die Quadrate auf dem perspectivischen Plane sollen sich alle gleich sein. Folglich braucht man nur die Punkte a b c d e f auf der Grundlinie anzugeben. Die Quadrate auf dem perspectivischen Plane sind gebildet durch die von dem genannten Punkte nach G gezogenen Linien und durch die einzige von c nach E geführte. Hierdurch erhält man die Durch-

Digitized by Google

schnittspunkte g h i und durch diese zieht man mit der Grundlinie parallellaufende Linien.

Fig. 15.

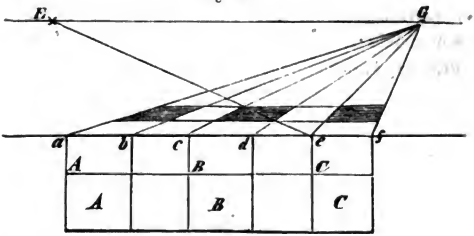


Fig. 15 zeigt 5 Parallelogramme, welche nicht unmittelbar unter der Grundlinie construirt sind, sondern in einiger Entfernung davon. Sie kommen natürlich auf dem perspectischen Plane in geringerer Entfernung zu stehen. Vollständig construirt.

Fig. 16.

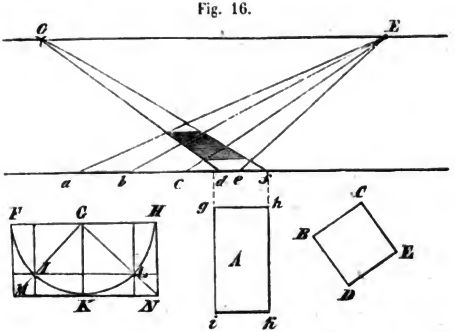


Fig. 16 zeigt ein Rechteck, dessen kürzere Seite der Grundlinie zugewandt ist.

Du kannst leicht die Art der Construction versuchen, und ich überlasse noch manches Andere Deinem Nachdenken. Leicht wirst Du auch

Digitized by Google

damit fertig werden, die Construction zu bewerkſtelligen, wenn die Seiten eines Parallelogramms nicht parallel mit der Grundlinie laufen, vgl. Fig. 16 B C D E. Du brauchſt nur mit den benannten Punkten in dem Scheitelpunkte jedes rechten Winkels ſo zu verfahren, wie oben bei Fig. 11 mit einem einzigen Punkte geſchehen iſt. Auch mache ich Dich aufmerkſam, daß Du leicht eine gemiſchtlinige Figur in den perſpectiviſchen Plan verſetzen kannſt, wie z. B. F G H mit dem darübergeſchlagenen Bogen I K L. Du brauchſt nur die Quadrate F G M K und G H k N zu Hülfe zu nehmen und dann die Punkte I L zu beobachten. Eben ſo kannſt Du auch den Kreis leicht conſtruiren u. ſ. w.

Ich überlaſſe das Weitere wiederholten praktiſchen Verſuchen, welche ich Dir dringend anempfehle, und füge nur hinzu, daß Du alle Figuren in dem geometriſchen Plane verkehrt aufzeichnen mußt, was Dir aus der gemiſchtlinigen Figur (in Fig. 16) deutlich ſein wird.*)

13.

Lieber Rudolph!

Was ich Dir in den letzten Briefen mitgetheilt habe, mag genug ſein, um Dir einen Begriff zu machen, wie man verfährt, wenn man eine gegebene geometriſche Fläche perſpectiviſch conſtruiren will. Ich bezwecke nicht, Dich hierüber ausführlich zu belehren und überlaſſe das Uebrige Deinem fernern wiſſenſchaftlichen gründlichen Studium. Nur bemerke ich noch, daß dieſer Theil der Linearperſpective bei weitem

*) Es iſt nothwendig, jeden Anfänger in der Perſpective mit der Methode bekannt zu machen, wonach die perſpectiviſch zu zeichnenden Figuren in dem geometriſchen Plane erſt verkehrt zu entwerfen und aus dieſem in den perſpectiviſchen Plan heraufzuholen ſind. Jedoch iſt es das Verdienſt J. A. Eitelwein's, gezeigt zu haben, wie man dieſer umgekehrten Grundriſſe in dem geometriſchen Plane entbehren kann. Vergl. deſſen Handbuch der Perſpective. Mit 18 Kupfern. Berlin, Realſchulbuchhandlung. 1810. 2 Theile. 4.

Digitized by Google

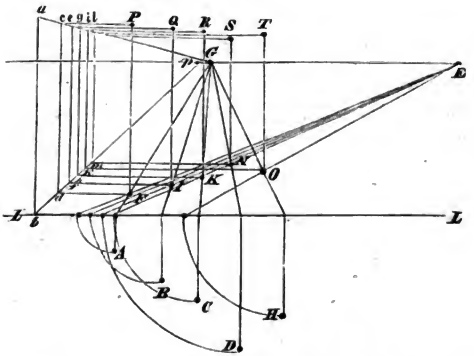
der leichtere ist; schwieriger ist der, welcher von den Elevationen handelt.

Da es nämlich die Malerei nicht mit den Grundflächen allein zu thun hat, sondern auch mit den über den Grundflächen erhöheten Punkten, als den körperlichen Begränzungen, so fragt es sich, wie die Perspective damit umgeht, solche in das richtige perspectivische Verhältniß zu bringen. Man nennt dergleichen über dem perspectivischen Plane erhöhete Punkte Elevationspunkte, und die dieselben verbindenden Linien, welche verticale Richtung haben, Elevationslinien. Es handelte sich bis jetzt um die horizontale Ausbreitung, wir werden es aber künftig mit der verticalen Erhöhung zu thun haben.

Ich gehe auch hier wieder von der einfachsten Construction, nämlich der des einzelnen Punktes, aus. Da nun aber auch Derjenige, welcher Einen Punkt construiren kann, mit allen fertig zu werden im Stande ist; so will ich ein zusammengesetzteres Beispiel wählen.

Gesetzt Du wolltest eine historische Composition behandeln, etwa

Fig. 17.



das Sujet, wo die Herolde des Agamemnon dem Achill die Briseis entführen, wie dieses von Homer in dem ersten (köstlichsten) Gesange der

Digitized by Google

Iliade erzählt ist. Hier hättest Du 5 Figuren: den Achill, die Briseis, der Patroklus, und die beiden Herolde des Agamemnon. Die Scene geht im Zelte vor, und der innere Raum desselben würde also zunächst als geometrische Grundfläche zu denken sein. Sie wird unter der Grundlinie angenommen. — Ich setze voraus, daß die Composition schon in einer geistreichen Skizze vorliegt. — Wir müssen nun auf der genannten Grundfläche die wirklichen Distanzen, entweder in natürlicher Größe, oder im verjüngten Maaßstabe, je nachdem man das Format des Bildes wählt, angeben. Vgl. Fig. 17. Die Stelle, wo Achill sitzt, sei B; Patroklus stehe in A, die Briseis in C, und die beiden Herolde in D und H. Sind diese Punkte im angemessenen räumlichen Verhältnisse fixirt; so trägt man sie (auf die früher gelehrte Weise vgl. Br. 11, Fig. 11) in den perspectivischen Plan über. Man erhält alsdann die Punkte F I K N O. Nun ist, wie dieses die Construction lehrt:

A = F.
B = I.
C = K.
D = N.
H = O.

Um nun aber die perspectivische Größe der einzelnen Figuren zu bestimmen, muß man die wahre Höhe jeder Figur auf der Grundlinie errichten. Sie sei a b, etwa = 5 Fuß. Diese Höhe kann auf keinem einzigen Punkte im perspectivischen Plane errichtet werden, weil alle von der Grundlinie mehr oder weniger entfernt sind. Die Elevationen der entferntern Punkte nehmen nothwendig nach Verhältniß ab.

Man construirt nun die Elevationspunkte auf dem perspectivischen Plane, indem man von den Endpunkten der auf der Grundlinie errichteten Linie a b zwei gerade Linien in die Horizontallinie zieht, so daß sie sich in einem beliebig angenommenen Punkte berühren. Dieser sei hier p. So gewinnt man den Winkel a p b und die Schenkel desselben geben den perspectivischen Maaßstab für die gesuchten Elevationen des perspectivischen Planes über den Punkten F I K N O. Vgl. Br. 5 i. A. Man zieht von diesen Punkten mit der Grundlinie L L parallellaufende

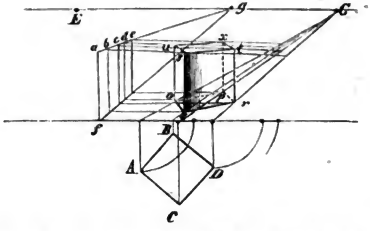
Digitized by Google

Linien bis b p und errichtet darüber die Perpendikel dc, fe, hg, ki, ml. Dieſe ſind eben die Elevationen, die man nun auf die entſprechenden Punkte im perſpectiviſchen Plane ſetzen kann. Alſo iſt:

dc = FP.
fe = IQ.
hg = KR.
ki = OT.
lm = NS.

Ganz auf dieſelbe Weiſe iſt Fig. 18 behandelt. Hier war die Aufgabe einen Cubus, deſſen Grundfläche A B C D auf dem geometriſchen

Fig. 18.



Plane angegeben iſt, auf dem perſpectiviſchen Plane zu eleviren. Man trägt erſt A C D über die Grundlinie und gewinnt ſo die perſpectiviſche Grundfläche o p q r. Dann giebt man die wahre Höhe des Cubus auf der Grundlinie an mit f a. Nun bildet man den perſpectiviſchen Maaßſtab a g f. Alsdann zieht man Parallelen von o p q r nach f g und errichtet die Perpendikel b c d e. Dies ſind die geſuchten Elevationen für die Punkte o p q r, und es iſt alſo

b = qs.
c = rt.
d = ou.
e = xp.

So weit iſt die Sache ſehr einfach, weil die Elevationen ſämmtlich ſenkrecht ſtehen; ſchwieriger wird ſie, wenn dieſelben in ſpitzen und

Digitized by Google

stumpfen Winkeln über der Grundfläche stehen, was bei umgestürzten Körpern, zufällig hingeworfenen, schief liegenden Gegenständen u. s. w. der Fall ist. Hierüber giebt die wissenschaftliche Perspective weitere Auskunft und ohne tiefere mathematische Kenntniß, namentlich auch der constructiven Geometrie, wird man hier nicht zu Stande kommen. Wem diese Kenntnisse abgehen, der muß sich mit der Beobachtung der Natur begnügen, und ihm werden die früher mitgetheilten Regeln zu einer richtigen Auffassung immer sehr förderlich sein.

Ich bin dem Schlusse meiner Betrachtung der Linearperspective nahe und werde Dir, um Dein Nachdenken zu prüfen, nur noch ein Beispiel einer vollständigen, etwas verwickeltern Construction vorlegen. Ich verschiebe dies aber auf mein nächstes Schreiben.

14.

Lieber Rudolph!

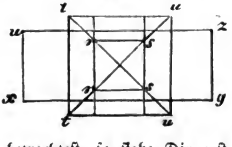
Ehe ich zur Erklärung der beiliegenden Figur schreite, muß ich noch Etwas vorausschicken.

Um körperliche Gegenstände perspectivisch zu zeichnen, muß man sie zuerst geometrisch construiren. Hierbei nimmt man gewöhnlich drei verschiedene Aufrisse an:

1) den Grundriß,
2) den Seitenriß oder das Profil,
3) den Durchschnitt.

1 und 2 erlangt man, indem die Grund- und Seitenflächen durch die sie begränzenden Linien darstellt. Den Durchschnitt aber erlangt man, indem man sich den Körper so durchschnitten (durchgesägt) denkt, daß man den Seitenriß und den Grundriß mittels dieses Schnittes in zwei gleiche Hälften zerlegt.

Fig. 21.



Wenn Du nun Fig. 21, 22, 23, 24 betrachtest, so stehe Dir erst

Digitized by Google

Fig. 24 an. Hier haſt Du den perſpectiviſchen Aufriß. Dieſer beſteht aus vier Haupttheilen:

Fig. 22.

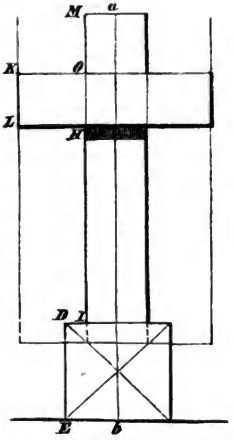
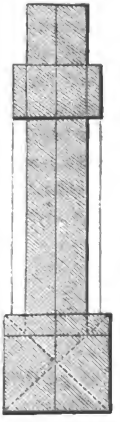


Fig. 23.



1) dem Cubus, welcher den Unterſatz bildet, D F G E,
2) dem Parallelepiped H I, welches unmittelbar darauf geſetzt iſt,
3) dem quer über den letzten liegenden Parallelepiped K L,
4) dem auf dieſem aufgeſetzten Cubus M O.

Folglich, da jeder Theil eine Grundfläche hat, ſollten hier vier Grundflächen angegeben ſein. Nun ſind aber die Grundflächen von 2 und 4 gleich; es brauchen alſo nur 3 angegeben zu ſein. Du findeſt dieſe ſämmtlich in Fig. 21 über einander gelegt und zwar:

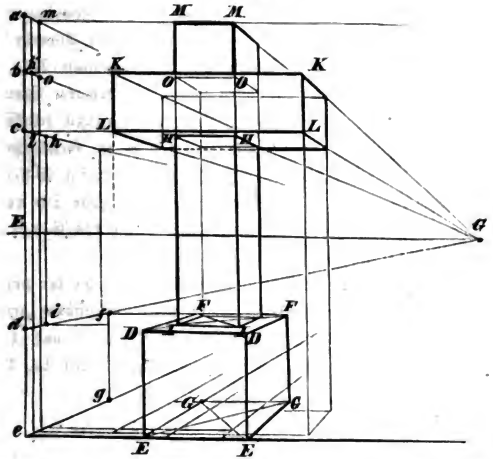
2 und 4 in dem kleinſten Quadrate, welches von den Diagonallinien r s durchſchnitten wird. 1 in dem größten Quadrate, welches von den Diagonalen t u durchſchnitten wird, und 3 in dem Parallelogramme w x y z.

Den Seitenriß oder das Profil findeſt Du in Fig. 22 und den

Digitized by Google

Durchſchnitt in Fig. 23. Erſterer beſteht aus den vertical auf den Grundflächen aufſtehenden Seitenflächen der vordern Anſicht, alſo aus DD EE, HH II, KK LL und MM OO in ihrem wahren d. h. geometri-

Fig. 24.



ſchen Maaße. Letzterer entſteht, wenn Du Dir den ganzen Körper nach der Linie a b in Figur 22 durchſchnitten denkſt.

Die wirkliche Höhe jedes einzelnen Theiles findeſt Du angegeben in der auf der Grundlinie errichteten ſenkrechten Linie a b. Sie iſt entlehnt aus Fig. 22, ſo daß:

MO = ab.
KL = bc.
HI = cd
DE = de.

Von den Punkten a b c d e aus ſind Linien in die Horizontallinie gezogen, die ſich in einem Punkte berühren, und hierdurch iſt der perſpectiviſche Maaßſtab gefunden, alſo auch die perſpectiviſchen Elevationen

für die Körper, die oben unter 2, 3, 4 angegeben ſind; denn für 1 bleibt die wahre Höhe de, da EE unmittelbar in allen Theilen auf der Grundlinie ruht und dieſe, ſoweit ſie darauf ruht, deckt.

Ich könnte Dir nun noch manchen Zuſatz machen über die einzelnen Theile der Linearperſpective, da man neben der gewöhnlichen noch die Horizontalperſpective, die für Malereien in Kuppeln und an Decken ihre Anwendung findet, ſo wie auch die ſogenannte Vogelperſpective hat, wodurch man Anſichten von ſehr erhöhetem Standpunkte aus darſtellt; aber ich muß dies Alles Deinem weitern ſelbſtändigern Studium überlaſſen und begnüge mich damit, bei der Gelegenheit, wo ich dieſe ganze Betrachtung ſchließe, Dich noch mit dieſen Wiſſenſchaften dem Namen nach bekannt gemacht zu haben. Ich hoffe Dir recht bald die ferneren, oben verſprochenen Mittheilungen über das Clairobſcur zu machen.

Nachſchrift. Ich habe oben abſichtlich nicht von der perſpectiviſchen Darſtellung der ſich im Waſſer ſpiegelnden Gegenſtände geſprochen, weil ich ſpäterhin auf dieſe Erſcheinung zurückkommen und dann das für Dich zunächſt Nothwendige nachholen werde, vgl. den 16. Brief.

15.

Lieber Rudolph!

In meinem frühern (2.) Schreiben verſprach ich Dir eine künftige nähere Mittheilung über die Lehre vom Clairobſcur oder vom Schatten und Lichte, Hellen und Dunkeln; welche Ausdrücke völlig gleichbedeutend ſind. — Vergleiche hierüber den zweiten Brief. — Wenn ich jetzt zur Erfüllung meines Verſprechens ſchreite, ſo muß ich bevorworten, daß ich mich nicht an eine ſtrengwiſſenſchaftliche Ordnung in meinen Mittheilungen binden kann. Ich will Dich nur zum eigenen Nachdenken anregen und werde nur gewiſſe Erſcheinungen feſthalten, welche für den praktiſchen Zeichner von Wichtigkeit ſind. Sie weiter zu verfolgen, muß ich Deinem Eifer und Deiner beſondern Neigung über-

Digitized by Google

lassen. Zunächst aber muß ich Dich auf Dasjenige aufmerksam machen, was in der Physik im Allgemeinen über Licht und Luft gelehrt wird.

Diese beiden Materien kommen für meine fernere Mittheilung zuerst in Betracht. Was nun das Licht betrifft, so ist bekannt, daß es sich in geraden Strahlen verbreitet, und daß wir einen Gegenstand sehen, wenn die auf ihn fallenden Lichtstrahlen von seinen Theilen in unser Auge zurückgeworfen werden. Diese Lichtstrahlen sind die oben (im 3. Briefe) von mir erklärten Sehwinkel, wonach wir die scheinbare Größe der Körper beurtheilen. Da nun ein leuchtender Punkt von allen Seiten gesehen wird, so ist mit Recht anzunehmen, daß sich das Licht von demselben nach allen Seiten in divergirenden Strahlen verbreitet, d. h. so, daß zwei Strahlen, die von Einem Punkte ausgehen, mit den andern Endpunkten bei ihrer Fortsetzung sich immer weiter von einander entfernen. Hiernach können natürlich desto weniger Strahlen eine Fläche treffen, je größer ihre Entfernung vom Lichte ist, und auf diese Weise schon ist erklärt, daß eine Fläche desto stärker erleuchtet ist, je näher sie dem leuchtenden Körper gehalten wird. Du kannst hierüber Deinen Brettner vergleichen (Leitfaden für den Unterricht in der Physik, Breslau 1837, 6. Aufl.) S. 162: „Diese Abnahme, heißt es hier, ist aber nicht von der Art, daß die Erleuchtung in der doppelten, dreifachen ꝛc. Entfernung auch zwei-, dreimal schwächer ist, sondern sie ist in der doppelten Entfernung viermal, in der dreifachen neunmal schwächer als in der einfachen, d. h. die Stärke der Erleuchtung nimmt ab, so wie die Quadrate der Entfernung zunehmen, ein Gesetz, dessen Richtigkeit Theorie und Erfahrung bestätigen, wenn auch in der Wirklichkeit die Stärke der Erleuchtung durch die materielle Beschaffenheit, sowohl des leuchtenden als beleuchteten Körpers, wie auch durch den Einfallswinkel des Lichtes manche Aenderung erleidet. Unter einem je spitzern Winkel nämlich Lichtstrahlen auf eine Ebene fallen, desto weniger derselben treffen sie, und desto schwächer wird sie daher erleuchtet."

Hiernach ist es klar, daß wir bei allen von dem Lichtkörper entfernten Gegenständen eine merkliche Abnahme, bei allen ihm nähern eine

Digitized by Google

merkliche Zunahme der Erleuchtung anerkennen müſſen. Was wir nun von dem Lichte im Großen und Ganzen anerkennen müſſen, das gilt auch von dem Kleinen und den Theilen, ja ſogar von den kleinſten Einzelheiten der Theile. Wir können dieſe Wirkungen des Lichts z. B. eben ſo gut bei einer Traube und den einzelnen Beeren, wie bei dem Baume und den einzelnen Gruppen und Partien, welche die Blätter bilden, ſo wie bei den Blättern ſelbſt annehmen, wenn auch nicht ganz deutlich erkennen. Daher wird es erlaubt ſein, bei der nähern Betrachtung des Lichtes für die Kunſt ſowohl von dem Großen und Ganzen auf das Kleine und die Theile zu ſchließen, wie auch umgekehrt von den letztern auf das erſtere.

Dies möge hinreichend ſein, um Dir den Gang meiner fernern Mittheilungen zu bezeichnen. Hiermit ſchließe ich meinen Brief, um in meinem nächſten noch Etwas über eine beſondere Eigenthümlichkeit des Lichtſtrahls bemerklich zu machen.

16.

Lieber Rudolph!

Wenn Du Dir das Licht von einem leuchtenden Körper nach allen Richtungen in geraden, aber divergirenden Strahlen ausgehend denkſt; ſo mußt Du leicht begreifen, daß jeder einzelne Strahl in einem beſtimmten Winkel auf eine erleuchtete Fläche auffällt und unter gewiſſen Bedingungen auch wieder abgeleitet, was ſtets auf einer polirten oder Spiegelfläche geſchieht. Hier iſt nun der Grundſatz von großer Wichtigkeit, welchen die Katoptrik, die Lehre von der letztbezeichneten Zurückwerfung des Lichtes, aufſtellt, daß der Strahl immer im gleichen Winkel reflectirt (reverberirt) wird, in welchem er auf die Fläche aufgefallen iſt.

Hieraus kannſt Du für die Kunſt eine zwiefache intereſſante Anwendung machen. Die eine betrifft Das, was man gewöhnlich in der Malerei den Reflex nennt, worauf ich noch öfter zurückkommen werde; die andere betrifft die für den Landſchaftsmaler ſo wichtige Erſcheinung, wo-

Digitized by Google

nach wir in einer jeden Spiegelfläche, also auch im Waſſer, die Bilder der äußern Gegenſtände wahrnehmen.

Was nun den Reflex betrifft, ſo mußt Du Dir darunter die in beſtimmten Winkeln von einem erleuchteten Gegenſtande zurückgeworfenen und nun wieder einen dritten Gegenſtand erleuchtenden Lichtſtrahlen denken, was Du Dir leicht deutlich machen kannſt, wenn Du die linke Hand ſo gegen das Licht hältſt, daß die innere Seite im Schatten iſt, und alsdann die innere Seite der beleuchteten rechten Hand der Schattenſeite der linken näherſt. Oder nimm einen Bogen Papier und nähere die beleuchtete Seite deſſelben dem im Schatten liegenden Theile einer Gypsbüſte und Du wirſt die Wirkung des Reflexes deutlich wahrnehmen. Am ſtärkſten wirken die durch einen Spiegel aufgefangenen und reflectirten Sonnenſtrahlen. Fallen dieſe in den Schatten eines Körpers, ſo verſchwindet dieſer gänzlich. Daher dieſe Strahlen das Auge eben ſo blenden, wie der wirkliche Sonnenſtrahl. Als Grundſatz für die Kunſt iſt hier zu merken:

1) daß durch den Reflex überhaupt die Schatten in der Natur, die eigentlich eine völlige Beraubung des Lichtes ſind, aufgehellt werden, und

2) daß der von dem erleuchteten Körper reflectirte Lichtſtrahl an der Farbe deſſelben participirt und ſie einem dritten Körper mittheilt.

Du wirſt begreifen, daß hierdurch in den Erſcheinungen der Außenwelt eine unendliche Mannigfaltigkeit ſowohl in dem Clairobſcur, als auch in der Färbung entſteht, und ich überlaſſe es Deinen eigenen Verſuchen, um Dich von dem hier Angedeuteten zu überzeugen. Daher kommt es namentlich, daß, wenn verſchiedene mit Stoffen von lebhaften Farben bekleidete Menſchen neben einander in einem hellen Lichte aufgeſtellt erſcheinen, durch den Reflex die Farbe des einen Stoffes auf den andern, wiewohl bedeutend ſchwächer, übertragen wird. So kann es der Fall ſein, daß die rothe beleuchtete Farbe auf die im Schatten liegenden Theile einer grünen durch den Reflex übertragen wird. Auch hiervon kannſt Du Dich leicht überzeugen, wenn Du mit verſchiedenen Farben

Digitized by Google

bestrichene Pappbogen unter dem Reflexionswinkel gegen einander hältst.

Hiernach ist alles Licht im Allgemeinen als ein zwiefaches zu betrachten, nämlich 1) als ein unmittelbar von der Lichtquelle ausgehendes oder primäres, und 2) als ein mittelbar von ihr ausgehendes oder secundäres, d. h. reverberirtes.

Was nun die Erscheinung betrifft, wonach wir in einer jeden polirten Fläche, einem Spiegel und daher auch im Wasser, die Bilder der äußern Gegenstände unter Umständen erblicken; so ist diese insbesondere für den Landschaftsmaler höchst wichtig. Dieser muß wissen, daß sehr entfernte, nicht leuchtende, auf der Erdoberfläche befindliche und über den Horizont nicht bedeutend erhöhete Gegenstände sich in einem im Vordergrunde liegenden Teiche oder See nicht spiegeln können. Etwas Anderes ist es mit hoch in der Luft befindlichen, sehr erleuchteten und leuchtenden Gegenständen, als z. B. der Sonne, dem Monde, den Wolken, oder einem hohen sehr erleuchteten Berggipfel. Es ist also wohl möglich, daß wir eine von einem Teiche entfernte, aus der Stadt hervorragende Thurmspitze sehen, ohne das Bild derselben im Spiegel des Wassers wahrzunehmen, und daß wir im letztern das Bild eines Gegenstandes bemerken, den wir in der Wirklichkeit nicht erblicken. Denn, um nur das Erstere weiter zu berücksichtigen, je entfernter die Thurmspitze von dem Teiche ist, in desto spitzern Winkeln werden die Lichtstrahlen von derselben auf den Spiegel des Wassers fallen, und da sie in gleichen spitzen Winkeln zurückgeworfen (reflectirt) werden, so kommt es lediglich darauf an, daß wir uns in einem Orte befinden, wo wir die reflectirten Strahlen in unser Auge aufnehmen können. Es kann aber auch der Fall sein, daß der von dem Thurme abgleitende Lichtstrahl von einem dritten Gegenstande, der sich zwischen jenem und dem Teiche befindet, aufgefangen, oder doch geschwächt wird. Auch ist es möglich, daß die Thurmspitze zu matt erleuchtet ist, oder daß die davon abgleitenden Lichtstrahlen zu schwach sind, um unserm Auge ein hinlänglich wahrnehmbares Bild zu zeigen. Denn es ist eine anerkannte Erfahrung, daß die sich spiegelnden Gegenstände nicht in gleich heller Beleuchtung

Digitized by Google

gesehen werden, als die wirklichen; was dadurch zu erklären ist, daß nicht alle Strahlen, sondern nur ein Theil derselben zurückgeworfen wird.

Nachträglich muß ich bemerken, daß auch die Schlagschatten, d. h. diejenigen Schatten, welche ein Körper auf einen andern wirft, so daß dieser seines Lichtes ganz oder zum Theil beraubt wird, hier einer Berücksichtigung für die Kunst bedürfen. Man sollte glauben, daß dieselben bei senkrechtstehenden Gegenständen in divergirender Richtung geworfen würden, wenn sie von einem und demselben Lichte entstehen. Es findet aber bei solchen ein Unterschied zwischen dem künstlich bereiteten (artificiellen) Lichte und dem von den Weltkörpern unmittelbar ausströmenden statt. Das letztbezeichnete Licht wirkt wegen der großen Entfernung der Weltkörper und der unermeßlichen von ihnen ausstrahlenden Lichtmasse so auf die senkrecht stehenden Körper der Außenwelt, daß ihre Schlagschatten in völlig paralleler Richtung erscheinen; dagegen divergiren die Schlagschatten aller Körper, welche von jedem andern Licht erhellt werden. Hiervon kannst Du Dich leicht überzeugen, wenn Du zwei Gegenstände in gleicher Entfernung von einer brennenden Wachskerze in einem beliebigen Zwischenraume aufstellst, so jedoch, daß das Licht mit ihnen nicht auf gleicher Linie zu stehen kommt, und dann wieder eine von der Sonne oder dem Monde erleuchtete Allee in Augenschein nimmst. Folglich kann man die von den Weltkörpern ausgehenden Lichtstrahlen als parallellaufende betrachten.

Dies möge zunächst hinreichend sein, um Dich aufmerksam gemacht zu haben. Ich hoffe, daß Du hierdurch manchen Stoff zur Unterhaltung auf Deinen Spaziergängen erhalten werdest, und fordere Dich auf, über das Gesagte fleißige Beobachtungen auch an Meisterwerken der Kunst anzustellen.

Kaum brauche ich noch hinzuzufügen, daß ich manche Erscheinungen absichtlich nicht berührt habe, die bei dem vorher Erwähnten in Betracht kommen und als sehr gewöhnliche leicht zu erklären sind, wenn man nur die allgemeinen Gesetze gehörig versteht und berücksichtigt. Dahin rechne ich die Erscheinung, daß uns manche Gegenstände nur theilweise im Wasser erscheinen, während wir sie doch außerhalb desselben in

Digitized by Google

ganzer Geſtalt erblicken, und daß die ganz nahe ſtehenden wohl länger, als ſie wirklich ſind, und von unten geſehen werden. Einen deutlichen Begriff von allen Reflexionen des Lichts, ſo wie von der Erſcheinung, daß wir alle Gegenſtände auf einer horizontalen Spiegelfläche verkehrt ſehen, giebt die obengenannte Wiſſenſchaft der Katoptrik, an welche ich Dich daher verweiſe.

Ehe ich ſchließe, erfülle ich mein oben gegebenes Verſprechen, Dir eine veranſchaulichende Darſtellung eines ſich im Waſſer ſpiegelnden Gegenſtandes zu geben; vgl. das Ende des 14. Briefes.

Wenn Du die durch Fig. 19, 20 dargeſtellten Gegenſtände genau betrachteſt, ſo wirſt Du Dich leicht orientiren. Ich will nur einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen, weil ich vorausſetzen kann, daß Dir die ſpecielle Conſtruction auch ohne meine Winke klar iſt.

Fig. 19.

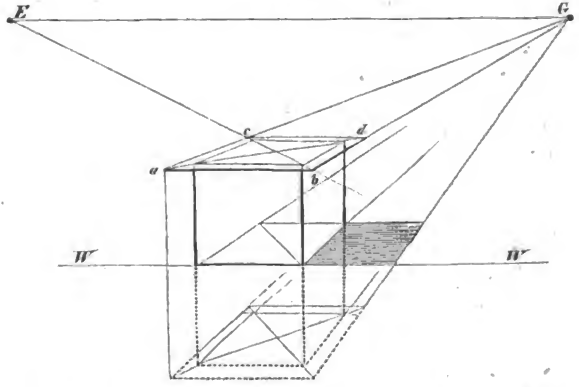
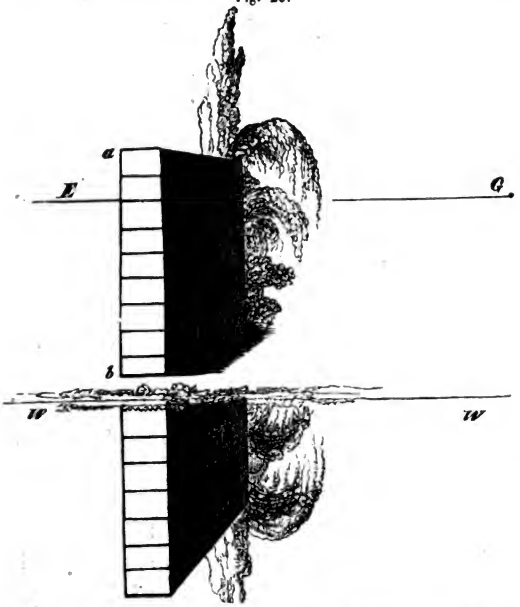


Fig. 19 ſtellt einen Cubus dar, der unmittelbar über der Waſſerfläche W erhoben iſt. Um nun das Bild deſſelben im Waſſerſpiegel zu erhalten, iſt es nöthig, ihn auch unter der Linie W, die man zugleich als Grundlinie betrachten kann, perſpectiviſch, aber unter dem-

Digitized by Google

ſelben Geſichts- und Entfernungspunkt (E und A), zu conſtruiren. Hierdurch erhält man ein ganz anderes Bild, als der wirkliche Cubus darſtellt. Die auf denſelben aufgelegte Platte a b c d, welche man durch die gezogenen Diagonallinien a d und c b gewinnt, ſieht man von oben, da ſie unter der Horizontallinie E A befindlich iſt; während dieſelbe Platte im Waſſerſpiegel verkehrt, alſo von unten, geſehen

Fig. 20.



wird. Wollteſt Du den Cubus unter ſeiner Grundlinie eben ſo darſtellen, wie er über derſelben erſcheint; ſo müßteſt Du unter W in gleicher Entfernung, wie es über ihr geſchehen iſt, die Punkte E und A annehmen. Hierdurch würdeſt Du zwar eine perſpectiviſche Zeichnung er-

Digitized by Google

halten, aber nicht die verlangte und auch nicht die richtige. Denn wie sollte sich die auf den Cubus aufgelegte Platte a b c d im Wasserspiegel so und in der Art zeigen können, wie es oberhalb desselben geschieht? Man kann sie ja nicht im Wasser von oben sehen, weil die darauf fallenden Lichtstrahlen, welche in gleichen Winkeln von ihr abprallen, wie sie darauf gefallen sind, den Wasserspiegel gar nicht berühren, sondern unmittelbar nach ihrer Abprallung ins Auge fallen. Man wird also jene Platte von unten sehen, wie es auch die beigelegte Zeichnung deutlich zeigt.

Was Fig. 20 anbelangt, so ist der Fall etwas verschieden. Die hier dargestellten Gegenstände stehen nicht unmittelbar über dem Wasserspiegel W, sondern weiter im perspectivischen Plane. Um nun diese Gegenstände richtig in Perspective als Spiegelung im Wasser darzustellen, muß man die Höhe derselben, also namentlich die Linie a b unter der Grundlinie angeben, indem man jedoch die Entfernung der erstern von der letztern subtrahirt. Die hinter der Mauer befindlichen Gebüsche, welche in der Wirklichkeit mehr von oben gesehen werden, müssen sich im Spiegelbilde mehr von unten repräsentiren.

17.

Lieber Rudolph!

Wenn man den auf eine Fläche fallenden und von ihr reflectirten Lichtstrahl nicht wohl anders als eine, wenn auch noch so feine Materie denken kann; so muß man sich auch die Luft als eine Materie vorstellen, und zwar als eine gröbere, da sie wirkliche Schwere hat. Sie ist ein sehr durchsichtiger, aber gleichwohl bläulich gefärbter Körper, dessen Farbe um so wahrnehmbarer ist, je größer die Masse des Luftstoffes ist, der sich zwischen unserm Auge und dem nicht leuchtenden Gegenstande befindet. Diese Beschaffenheit der Luft ist es, worauf ich Dich vor allen Dingen aufmerksam machen mußte, ehe ich manche Erscheinungen berühre, welche Dich als angehenden Künstler interessiren.

Digitized by Google

Aus der eben angegebenen Beſchaffenheit der Luft iſt es zu erklären, warum ſich, je größer die Luftmaſſe iſt, deſto mehr auch die wahre Farbe eines in ihr befindlichen Gegenſtandes für unſer Auge verändert. Du kannſt Dich hiervon leicht durch einen analogen Verſuch überzeugen; wenn Du nämlich mehrere gleich groß geſchnittene Glasplatten auf ein Stück weißes Papier legſt. Dieſes wird ſich deſto mehr in ſeiner wahren Farbe zu verändern ſcheinen, je mehr Glasplatten Du darüber legſt. Eben das bewirkt auch die zwiſchen einem entfernten Gegenſtande und unſerm Auge befindliche Luftmaſſe, welche Du Dir als einen oder mehrere Cubus denken kannſt. Daher kömmt es, daß wir bei größerer Entfernung von einem Gebirge daſſelbe mit einer blauen Farbe überzogen ſehen. Dieſe iſt eben die Farbe der Luft. Kommen wir dem Gebirge näher, ſo erkennen wir zuerſt mehr die erleuchteten Stellen, und dieſe erſcheinen uns bei allmählicher weiterer Annäherung mehr und mehr in ihren wahren Farben (Localtönen). Nur die Schatten ſind noch mit Blau vermiſcht (Lufttönen), bis dieſes endlich bei noch größerer Annäherung ebenfalls mehr verſchwindet, und nun das ganze Gebirge (in ſeinen nächſten Theilen wenigſtens) die Localfarben zeigt. Als wir uns einſt vor Ilſenburg von der Ebene aus dem Harze näherten, habe ich Dich auf dieſe immer mehr verſchwindenden Lufttöne aufmerkſam gemacht. Auch erinnere ich mich, Dich auf dieſe Lufttöne bei Betrachtung einer reizenden Landſchaft von Berghem hingewieſen zu haben, wo ſie in den Schatten durch die überlaſirte Ultramarinfarbe zu erkennen waren.

Wie nun nach meinen frühern Mittheilungen (S. den 15. Br.) die Beleuchtung mit der Entfernung abnimmt, ſo werden die Lufttöne mit ihr zunehmen, und hieraus ergiebt ſich dann, daß ſich nicht bloß das Clairobſcur, ſondern auch die wahre Farbe entfernter Gegenſtände für unſer Auge total verändert. Die beſtimmten Geſetze, nach welchen dieſe Veränderung vor ſich geht, lehrt die Luftperſpective, an welche ich Dich daher verweiſen muß. Ich will nur Einiges anführen, was für den nächſten praktiſchen Gebrauch von Wichtigkeit und daher auch für Dich von Intereſſe iſt.

Digitized by Google

1) Aus der oben (S. Br. 15) angegebenen Theorie der Abſtufung des Lichtes folgt, daß jedesmal von zwei unmittelbar an einander liegenden Gründen eines Gemäldes die größte Verſchiedenheit des Clairobſcur zwiſchen dem erſten und zweiten ſtattfindet. Dieſe Verſchiedenheit muß zwiſchen dem zweiten und dritten ſchon geringer ſein. Die Abſtufung des Clairobſcur zwiſchen zwei jedesmal zuſammenliegenden Gründen vermindert ſich ſtets mit der zunehmenden Entfernung, bis ſie endlich unmerklich wird. Ein entferntes Gebirge erſcheint bei allen Vertiefungen und Vorſprüngen doch nur in Einem Lufttone.

2) Die Luft verliert mit der Entfernung (ſo wie der Lufteubus ſich vergrößert) an Durchſichtigkeit, und man iſt daher bei entfernten Gegenſtänden nicht im Stande weder ihre wahre Farbe, noch die Einzelheiten und Umriſſe ihrer Geſtalt deutlich zu erkennen. Die Linien, welche die entfernten Gebirge von dem Horizonte ſcheiden, erſcheinen in den ſanfteſten Schwingungen, wiewohl in der Natur ſelbſt die größte Unebenheit herrſcht. — Daher wird Licht und Schatten bei minder entfernten, aber nicht nahen Gegenſtänden mehr maſſenartig wirken, mehr als hellere und dunklere Flecken neben einander ſtehen, die aber ſtets mit der Farbe der Luft vermiſcht erſcheinen. Bei den nächſten Gegenſtänden dagegen kommen die Einzelheiten derſelben immer mehr und deutlicher zum Vorſchein; daher hier das Licht ſowohl, als die Schatten mehr zerſtreut erſcheinen. Auch gewinnen die letztern immer mehr an Durchſichtigkeit. Deshalb erfordert der Vordergrund eines Gemäldes eine eigenthümliche Behandlung; man bezeichnet dieſelbe dadurch, daß man die Schatten ſaftig nennt. Es iſt daher falſch, in dem Vordergrunde große dunkle und undurchſichtige Maſſen von Schatten anzubringen.

3) Die Atmoſphäre iſt in den untern Theilen mit dickerer Luft angefüllt, als in den obern. Daher wird man die Schatten oben an den erhöheten Gegenſtänden, als Thürmen, Bäumen, Bergen u. ſ. w., weil ſie in die dünnern Luftſchichten hineinragen, deutlicher erkennen, als an den untern Theilen. Sie werden alſo dunkler erſcheinen. Dieſe Bemerkung hat ſchon Leonardo da Vinci in ſeinen oben (S. Br. 2) an-

Digitized by Google

geführten Werke gemacht, welches Du überhaupt über diesen Gegenstand vergleichen magst.

4) Bei entferntern Gegenständen erkennt man die Luftfarbe mehr und deutlicher an den im Schatten befindlichen Theilen, als den erleuchteten, so wie an Gegenständen mit dunklern Farben deutlicher, als an solchen mit hellen Farben; was man namentlich an entferntern Waldungen, wo gleichwohl noch die vom Lichte erhellten Partieen der Bäume sichtbar sind, beobachten kann. Diese Erscheinung ist daher zu erklären, weil die vom Lichte erleuchteten kleinen Lufttheilchen besser auf einem dunkeln Grunde, als einem hellen zu erkennen sind. Man kann etwas Aehnliches an den sogenannten Sonnenstäubchen beobachten, die sich in einem verschlossenen Raume gegen die dunkele Wand betrachtet besser zu erkennen geben, als gegen das Fenster, durch welches das jene Staubtheilchen erleuchtende Sonnenlicht einströmt. Daher sind die entfernten Gegenstände mancherlei Veränderungen in der Farbe unterworfen, welche durch die Beschaffenheit des Sonnenlichtes bedingt werden. Immer aber erscheinen dieselben in einem eigenen Dufte; wenn dieser auf einem Gemälde richtig gehalten ist, so sagt man, daß die Entfernung flau, duftig gemalt sei. Viel kömmt hierbei auf die Beschaffenheit der in der Atmosphäre befindlichen Dünste an, welche mancherlei Strahlenbrechungen des Lichtes verursacht. Je weniger die letztere mit Dünsten angefüllt, je reiner die Luft ist; desto deutlicher, und daher anscheinend desto näher, treten die entfernten Gegenstände hervor, was man in den Gebirgsgegenden am besten beobachten kann.

Wenn nun alle die hier in Betracht kommenden Gesetze in einem Gemälde richtig befolgt sind; so wird der Beschauer unstreitig einen richtigen Begriff von den verschiedenen Dimensionen der Objecte erhalten. Es entsteht auf dem Bilde alsdann Dasjenige, was man in der Kunst „Haltung" nennt, welche im Großen und Ganzen ohne einen richtigen Begriff von der Luftperspective gar nicht hergestellt werden kann. Du kannst das Weitere über diesen Ausdruck in den „Betrachtungen über die Malerei" von dem fast vergessenen C. L. von Hagedorn Th. I, S. 299, 303 u. Th. II, S. 556 lesen. Durch die „Haltung" soll

Digitized by Google

der Beschauer eine richtige Vorstellung von den mit Luft ausgefüllten Räumen bekommen, die sich zwischen den einzelnen Gegenständen des Bildes in die Tiefe hinein, also zwischen den verschiedenen Gründen desselben, dem Vorder-, Mittel- und Hintergrunde, befinden.

Gleichwohl aber kann man diesen Ausdruck auch auf die einzelnen Theile eines Bildes beziehen, weil die von mir in Betracht gezogenen Gesetze sich ebenso im Großen und Ganzen, wie in den einzelnen Theilen zu erkennen geben, und es wird daher auch wie von der Haltung eines ganzen Gemäldes, eben so von der einer einzelnen Figur in demselben und wiederum eines Kopfes derselben u. s. w. die Rede sein können; doch immer nur kann jener Ausdruck auf die dem Ganzen angemessene Abstufung des Lichtes und die gehörige Beobachtung der Lufttöne bezogen werden.

Nach dieser Ansicht werde ich nun in meinem künftigen Briefe Dir Etwas über die Abstufung des Lichtes, wie sie sich bei den einzelnen Gegenständen zu erkennen giebt, mittheilen, weil auch diese für den Künstler von großer Wichtigkeit ist. Ich hoffe Dir durch die folgende Mittheilung deutlich zu machen, was Du unter Harmonie des Clair-obscur zu verstehen hast.

18.

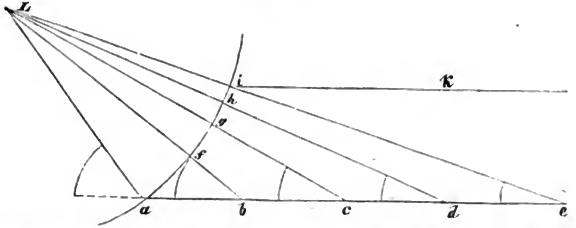
Lieber Rudolph!

Ein jedes gleichförmige Licht schwächt sich mit der Entfernung von seiner Quelle ab, und hierin ist der Grund zu suchen, warum man an jedem körperlichen Gegenstande sehr verschiedenartige Lichteffecte wahrnimmt. Wenn Du eine von einem einfachen, nicht zerstreueten Lichte (welches in der Kunst stets zu vermeiden ist) erleuchtete Statue von Gyps betrachtest; so wird, im Fall daß das Licht von oben einfällt, der Kopf am hellsten, weniger hell werden die Schultern, am schwächsten aber die Füße erleuchtet sein. Es ist hier also eine ähnliche, wenn auch minder

Digitized by Google

merkliche Verminderung des Lichtes wahrzunehmen, als ſich bei mehreren von einander entfernten Statuen kund giebt, was Dir deutlich ſein wird, wenn Du Fig. 25 vergleichſt, wo die Punkte c d e, als die von L ent-

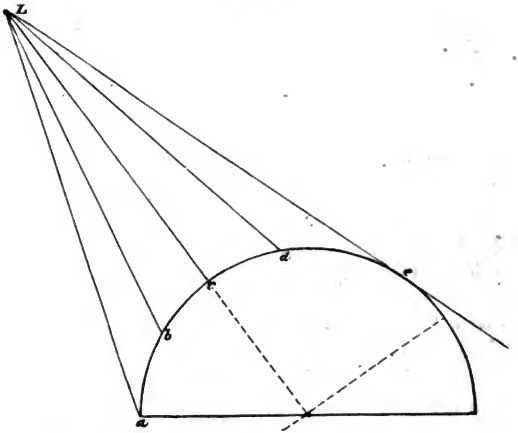
Fig. 25



ferunteren, auch weniger erhellt erſcheinen, mag man ſich nun die Punkte a — e in horizontaler, oder verticaler Richtung denken. Eine ähnliche Abſtufung des Lichtes findet ſich, wiewohl ſchon wieder weniger merklich, bei den einzelnen Theilen der genannten Statuen. Da dieſe mehr oder weniger gerundet ſind, ſo ſtuft ſich das Licht allmählich ſo lange ab, bis es gänzlich in den Schatten verſchwindet. Man bemerkt hier alſo einen Uebergang des Lichts in den Schatten, der je nach Beſchaffenheit der Rundung mehr oder weniger ſchroff iſt, was Du an einer vom Sonnenlichte erleuchteten Kugel am deutlichſten bemerken kannſt. Du magſt hierüber Fig. 26 und 27 vergleichen. Bei Fig. 26 iſt der Punkt c, als der Lichtquelle L am nächſten, heller beleuchtet, als die Punkte a b d e, weil ſie in einer converen Fläche liegen. Bei Fig. 27, worunter Du Dir eine Kugel vorſtellen mögeſt, fallen die Lichtſtrahlen ſenkrecht und in paralleler Richtung; aber es fällt nur der einzige Strahl a b *ſenkrecht auf die Peripherie*. Die übrigen treffen dieſelbe in immer ſpitzern Winkeln, und die Erleuchtung wird daher immer mehr abnehmen, bis ſie ſich in dem Schatten verliert. Hiernach wird es Dir deutlich ſein, daß die ſenkrecht auf eine Fläche fallenden Strahlen dieſelbe am meiſten erhellen, und daß bei gleicher Entfernung das Licht eine verſchiedene Wirkung haben kann, je nachdem nämlich der Strahl

in mehr oder minder spitzen Winkeln einfällt. Mithin ist die Wirkung des Lichtes nicht als eine einfache zu denken nach der bloßen Entfernung, sondern auch nach den einfallenden Winkeln, folglich als eine zwiefache.

Fig. 26.



Dies wird Dir deutlich werden, wenn Du bei Fig. 25 die Punkte a f g h i vergleichst. Denkst Du Dir darunter auf einer horizontalen Fläche liegende Punkte, so werden diese bei gleichmäßiger Erhöhung nach i und in gleicher Entfernung von L immer weniger erleuchtet werden. Hiervon kannst Du Dich leicht durch Versuche überzeugen; etwa wenn Du einen auf Pappe geklebten Bogen Papier unter dem Winkel L a b gegen ein Kerzenlicht auf einen Tisch legst und einen andern gleichen in paralleler Richtung unter dem Winkel L i k darüber hältst.

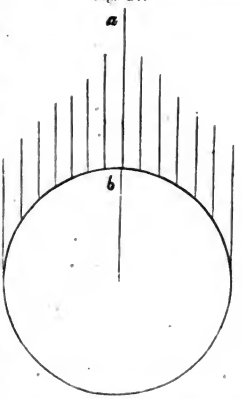
Noch complicirter aber wird diese Wirkung dadurch, daß die materielle Beschaffenheit sowohl des Lichts, als auch des erleuchteten Körpers von Einfluß ist, worüber Du das im 15. Briefe von mir Mitgetheilte vergleichen magst. Beides kömmt hier zunächst nicht in Betracht, da

Digitized by Google

ich einen Körper von überall gleichmäßiger Beſchaffenheit und ein einfaches, gleichmäßig einſtrömendes, übrigens völlig beliebiges Licht annehme.

Was nun die oben bezeichnete doppelte Rückſicht, welche man bei der Erleuchtung zu nehmen hat, betrifft; ſo bleibt hierbei ſtets die Hauptſache, die Lichtſtrahlen als ſich aus dem leuchtenden Punkte nach allen Seiten hin verbreitende zu denken. Daher gilt das Geſetz der Abnahme des Lichtes für alle Richtungen. Man muß ſie eben ſo wohl von oben nach unten, als von vorn nach hinten, alſo nicht bloß für die Tiefe, ſondern auch für die Höhe des Bildes annehmen; nicht bloß für mehrere hintereinander aufgeſtellte Geſtalten, ſondern für eine jede einzelne ihrer Höhe nach. So kannſt Du Dir füglich ein von oben in die Mitte des Bildes einſtrömendes Licht denken, von welchem ein Kreis von Figuren erleuchtet iſt. Hier werden alle in der Peripherie ſtehenden Geſtalten ſchwächer erleuchtet ſein, als die im Centrum befindliche, und wiederum die oberſten dem Lichte zunächſt ſtehenden Theile jeder einzelnen heller erleuchtet, als die unterſten.

Fig. 27.



Man nennt nun die auf den verſchiedenen Theilen bemerkbare Abſtufung des Lichtes an ſich die Degradation der Lichttöne und die kräftigſte Wirkung deſſelben, welche da entſteht, wo die ſtärkſten Lichtſtrahlen einfallen, das Hauptlicht. Dagegen bezeichnet man die Abſtufung des Lichtes in den Schatten an einem und demſelben Theile mit dem Namen der Degradation des einzelnen Lichttons, oder des Ueberganges, der Verſchmelzung, der Nüancirung des Lichtes. Man hört ſie auch wohl die Degradation der Tinten nennen. Die Wirkung des ſenkrecht einfallenden Lichtſtrahls nennt man hier den Lichtpunkt oder den Lichtblick.

Digitized by Google

Ich schließe hiermit die Betrachtung über die Wirkung des Lichts an einzelnen Gegenständen.

19.

Lieber Rudolph!

Du wünschest, daß ich Dir einige nähere Auskunft über die materielle Beschaffenheit des Lichtes gebe, weil ich Dir bemerkte, daß sowohl diese, als die materielle Beschaffenheit der Körper bei dem Clairobscur in Betracht käme. Ich ersehe aus diesem Wunsche, daß Dich die Sache lebhaft interessirt, und Du irrst gewiß nicht, wenn Du die Lehre vom Clairobscur für die Grundlage des Colorits hältst, so wie die Linearperspective für die der Zeichnung. Allerdings beruhen beide Lehren auf bestimmten Naturgesetzen, welche mathematisch bewiesen werden können, und in so fern können sie mit dem Verstande aufgefaßt und folglich gelehrt werden. Gleichwohl muß die sorgfältigste Beobachtung hinzukommen, weil die Erscheinungen und Wirkungen des Lichts oft kaum merklich und äußerst complicirt sind. Die Lehre vom Colorit ist nicht so mathematisch begründet. Diese beruht auf der Farbenlehre, und so höchst interessante Beobachtungen hier von Tobias Meyer, Himly, von Goethe und Andern angestellt sind, so ist doch hiermit dem Maler nicht geholfen. Dieser muß wissen, was das heißt, die Farben mischen, sie erhöhen, vertiefen, brechen, corrumpiren, und das Alles bewirkt er auf seiner Palette. Er hat für das Licht die weiße Farbe, für die Finsterniß die schwarze. Seine Lichtfarbe ist nur Licht, wenn Licht darauf scheint; eben so verhält es sich mit der schwarzen Farbe. Durch die Verbindung von Licht und Finsterniß wird die Dämmerung bewirkt. Was entsteht aber aus der Verbindung der schwarzen und weißen Farbe? — Kurz die Farben des Malers sind Körper, substantielle Wesen. Hier kömmt Alles auf die Versuche beim Mischen an, so wie auf die Kenntniß ihrer Bestandtheile. Diese letztere lehrt die Chemie: aber bei den erstern läuft Alles auf das Gefühl, auf das Auge hinaus, so wie bei

Digitized by Google

dem Tonkünſtler Alles auf das Gehör. Alle Regeln helfen hier Nichts, wenn der Künſtler nicht den rechten Farbenton zu treffen weiß.

Die Lehre vom Clairobſcur beruht alſo auf beſtimmten Grundſätzen, und dieſe ſind an ſich ſehr einfach. Ja, je einfacher ſie in Anwendung gebracht werden, deſto frappanter iſt oft ihre Wirkung. Die gekünſtelten Effecte ſind oft nur ſtörend und geben keinen vollkommenen Begriff von dem wahren Relief. Ich brauche Dich hier nur an einige Werke von Raphael zu erinnern, bei denen die einfachſten Geſetze des Clairobſcur befolgt ſind, und welche gleichwohl eine ſolche Wirkung machen, daß man verkörperte Weſen, vollkommene Rundbilder vor ſich zu haben glaubt. Ich erinnere Dich hier an ſeine Portraitgeſtalten, z. B. den Violinſpieler (geſtochen von Felſing), ferner an ſeine Madonna della Sedia (geſt. von Schäffer u. A.) und andere bewunderungswürdige Schöpfungen ſeines Pinſels. Es darf kaum bezweifelt werden, daß die alten Griechen dieſe oder ähnliche Geſetze des Clairobſcur bereits angewandt hatten, ehe ein Apelles das Colorit vervollkommnete.

Und wenn wir die Sache ganz einfach betrachten, ohne uns in weitläufige Unterſuchungen zu verlieren, iſt es nicht bewunderungswürdig, auf einer Fläche etwas Körperliches ſo dargeſtellt zu ſehen, daß man wohl erſt enttäuſcht wird, wenn man mit der Hand darauf taſtet? Ich kann es jenem Blinden nicht verdenken, daß er der Malerei den Vorzug vor der Bildhauerei gab. Man hatte ihn vor eine Bildſäule geführt und ihn dieſe mit der Hand von allen Seiten befühlen laſſen. Als er den Gegenſtand erkannt hatte, ſo leitete man ihn zu einem Gemälde, und da er hier Nichts durch das Betaſten erkannte, ſo verſicherte man ihm zu ſeinem größten Erſtaunen, daß gleichwohl Daſſelbe auf der betaſteten Fläche dargeſtellt und für den Sehenden ohne Betaſtung zu erkennen ſei, als bei dem erſt von ihm richtig erkannten Rundbilde.

Ich halte daher manche uns überlieferte und von Andern bezweifelte Erzählungen von der täuſchenden Wirkung des richtig angewandten Clairobſcur nicht für bloße Künſtlermährchen; ja ich glaube, ſelbſt das geübteſte Künſtlerauge kann ſo betrogen werden, daß es das Gemalte nicht als ſolches, ſondern für einen wirklich körperlichen Gegenſtand erkennt. So

Digitized by Google

erzählt man ſich, daß Parrhaſius einen Vorhang malte in der Art, als ob derſelbe über ein Gemälde gezogen ſei, und daß Zeuris im vollen Ernſte ungeſtüm verlangte, man möchte doch endlich die Hülle wegnehmen, damit das Gemälde zum Vorſchein komme. Auch ſoll ſich Tizian beim Anblick von gewiſſen Malereien, welche grau in grau (en camayeu, al sgrafito) gemalt waren, nicht eher überzeugt haben, daß es nur Werke des Pinſels ſeien, als bis er auf eine Leiter ſtieg und durch das Gefühl der Hand ſeines Irrthums überführt wurde. Er hielt ſie beim bloßen Anblick für Basreliefs im Stucco. Aehnliches erzählt Fiorillo, Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland ꝛc. Th. 3, S. 352, von Jacob de Wit. Wenn ich nicht irre, ſo waren die erſt erwähnten Gemälde vom Polidoro da Caravaggio, den Du nicht mit Michel Angelo Merigi da Caravaggio verwechſeln mußt. Dieſer Letztere führte einen Ungeſchmack in die Kunſt ein, indem er durch die Verbannung des Reflexes der Natur Gewalt anthat und dadurch manierirt wurde. Er ließ die Zimmer, in denen er nach ſeinen Modellen malte, mit ſchwarzem Tuche ausſchlagen. Andere Maler, welche die künſtliche und geſuchte Wirkung des Clairobſcur zur Hauptſache machten, haben der Kunſt wenig genützt, weil in dieſer Seele und Gemüth immer das Vorherrſchende bleiben ſoll. Unſere Genremaler rechnen ganz vorzüglich auf die Wirkung, die der Zauber einer ſchönen Beleuchtung auf das Auge macht, und ſie irren hierin nicht. Die hiſtoriſche Malerei hat jedoch ein ganz anderes Ziel und darf den Effect eines künſtlich gewählten Clairobſcur nicht als das Höchſte betrachten. Gleichwohl aber ſoll jeder Geſtalt ihr Recht widerfahren. Man muß erkennen, daß der Künſtler ſo gut die mathematiſchen Grundſätze der Linearperſpective, wie die phyſikaliſchen Geſetze des Clairobſcur in ſich zur Klarheit gebracht hat. Ohne richtige Beobachtung derſelben wird jede Malerei mehr oder weniger eine chineſiſche Flachmalerei.

Nach dieſer Abſchweifung, könnte ich nun zur Befriedigung Deines Wunſches übergehen. Ich will jedoch, weil dies zugleich mit in Betracht kömmt, noch Einiges über die materielle Beſchaffenheit der Naturkörper vorausſchicken. Dieſe iſt für den Künſtler in ſo fern wichtig, als er

Digitized by Google

oftmals Dasjenige in der Kunſt berückſichtigen muß, was man die Subſtanz oder das Subſtantielle einer Sache nennt, auch wohl den Stoff oder die Stoffe. Wie oft iſt unter Kunſtverſtändigen von dem Fleiſche, welches Tizian gemalt, oder von der bewunderungswürdigen Kunſt der Venetianiſchen Schule in der Darſtellung der Stoffe, womit die Figuren bekleidet ſind, als Seide, Sammet, Leinewand, Wolle u. ſ. w. die Rede! Um nun bei den Letztern zunächſt ſtehen zu bleiben; ſo bedarf es nur einer genauen Beobachtung der Natur und einer aufmerkſamen Vergleichung guter Kunſtwerke mit derſelben, um zu bemerken, daß bei den ſeidenen Stoffen ein ganz anderer Lichteffect zu erkennen iſt, als bei den linnenen und wollenen, und wiederum bei dem Atlas ein ganz anderer, als bei dem Sammet. Bei letzterm erſcheinen die erleuchteten Theile dunkel, die nicht erleuchteten hell. Hier iſt alſo die umgekehrte Wirkung. Um auf die Carnation oder den richtigen Fleiſchton und die wahre Behandlung deſſelben zurückzukommen, ſo muß man wiſſen, daß die Haut des menſchlichen Körpers das Licht durchläßt, ſo daß die darunter liegenden Theile als Venen, Muſkeln, Knochen u. ſ. w. ſchwach zum Vorſchein kommen.*) Der menſchliche Körper iſt mit flüſſigen Theilen, bei denen das Blut der größten Berückſichtigung bedarf, angefüllt, und das durch die Haut eindringende Licht erleuchtet die Theile im Innern mehr oder weniger, je nachdem das Licht einfällt und der Körper demſelben nahe oder entfernt ſteht. Von dieſer Eigenſchaft unſers Körpers kannſt Du Dich leicht überzeugen, wenn Du die flache Hand nahe vor ein brennendes Licht hältſt und die Finger dicht an einander ſchließeſt. Eine ähnliche Erſcheinung findet bei andern Naturkörpern ſtatt, als z. B. dem Horn, dem Elfenbein, den Knochen u. ſ. w., oder bei ſolchen, die mit einer zarten Haut überzogen und einer hellen Flüſſigkeit angefüllt ſind, z. B. Blumen, Blätter, Beeren u. ſ. w. Bei einer Weintraube kannſt Du ſogar,

*) Dies Durchſcheinen iſt für die Darſtellung von großer Schwierigkeit. Diderot in dem von Goethe überſetzten Aufſatz über Malerei ſagt daher: Wer das Gefühl des Fleiſches erreicht hat, iſt ſchon weit gekommen, das Uebrige iſt nichts dagegen. Tauſend Maler ſind geſtorben, ohne das Fleiſch gefühlt zu haben, tauſend andere werden ſterben, ohne es zu fühlen.

Digitized by Google

wenn Du ſie gegen das Sonnenlicht hältſt, den Kern der Frucht im Innern des Saftes erkennen. So kannſt Du Dir auch die wunderbaren Farbennüancen in der zarten Färbung der Roſe erklären. Selbſt das Ei iſt durchſcheinend, wenn Du es gegen ein brennendes Licht hältſt. Man nennt dieſe Eigenſchaft Transparenz, und Farbentöne, welche ſie bezeichnen, transparente Töne, die bei der Farbengebung eine große Rolle zumal in den dem Lichte entgegengeſetzten Theilen ſpielen. Es ſind dünn aufgetragene Farben, welche eine darunter liegende durchſcheinen laſſen. Solche durchſcheinende Körper nehmen alſo das Licht in ſich auf, und man ſieht mehr oder weniger ihre innern Theile erleuchtet. Sie werfen aber noch einen Schatten und laſſen alſo das Licht nicht ganz hindurch. Dies iſt dagegen bei durchſichtigen der Fall, die daher gar keinen oder nur einen ſchwachen Schatten werfen, der durch die hindurchgehenden Lichtſtrahlen erhellt wird, als z. B. die Luft, das Glas, das Waſſer, oder mit Waſſer angefüllte Kryſtallgefäße u. ſ. w. Werden ſolche Körper auf undurchſichtige, welche alſo den Lichtſtrahl nicht einlaſſen, gelegt, z. B. Glas auf Queckſilber oder ſchwarzes Papier, ſo werfen ſie den Lichtſtrahl zurück. Dies iſt auch bei allen polirten Körpern, bei glatten und feuchten mehr oder weniger der Fall. Auf allen entſteht ein Glanz, der ſich namentlich bei Metallen deutlich zu erkennen giebt und daher der Metallglanz genannt wird. Aehnlichen Glanz erkennt man auf glatten ſeidenen Stoffen, der oft ſchillert oder changirt. Bei wollenen Stoffen iſt dieſer Glanz deſto matter, je gröber ſie ſind. Auf alles dieſes muß geachtet werden. Ich füge nur noch hinzu, daß die größte Aufmerkſamkeit auf die Natur des menſchlichen Auges zu richten iſt. Die Malerei hat es vor der Bildhauerei voraus, dieſen Theil des Körpers, den Sitz der Seele, vollkommen darzuſtellen. Es iſt ein mit Feuchtigkeit überzogener, ſchlüpfriger Körper, mit einer undurchſichtigen weißen, jedoch in der Pupille völlig durchſichtigen farbigen Hornhaut. Daher muß es ganz anders behandelt werden, als die Haut, die auf der Oberfläche trocken, aber im Innern mit Feuchtigkeit angefüllt iſt und der ihr eigenthümlichen Poren und Runzeln ſowie ihrer Durchſichtigkeit wegen, eine beſondere Aufmerkſamkeit verlangt.

Digitized by Google

20.

Lieber Rudolph!

Mein voriger Brief brach ab, ohne zur Sache zu kommen. Du wünſchteſt ja eine Belehrung über die materielle Beſchaffenheit des Lichtes. Ich will Dich nun nicht länger aufhalten und Dir nur ſoviel mittheilen, als Dich zunächſt intereſſirt. Erinnere Dich daran, daß, wie ich im 16. Briefe gezeigt habe, alles Licht entweder primär oder ſecundär (d. h. reverberirt) iſt. Am ſtärkſten wirkt das letztere, wenn es von Spiegelflächen zurückgeworfen wird; alles übrige reflectirte iſt ſchwächer. Es kann aber das Licht auch dadurch geſchwächt werden, daß ſeine Strahlen durch nicht völlig durchſichtige Körper gehen. So verändert ſich das Sonnenlicht nach der Tageszeit, je nachdem die Atmoſphäre mehr oder weniger mit Dünſten angefüllt iſt, die Sonne am unbewölkten Himmel ſteht, oder mit Wolken bedeckt iſt. Im letztern Falle bringen die Sonnenſtrahlen in die Wolken, ſo daß dieſe Schlagſchatten auf die Erde werfen, wovon der Landſchaftsmaler große Vortheile ziehen kann. Das Licht iſt alſo auch veränderlich. Dieſe Veränderlichkeit der Beleuchtung hängt auch von den reflectirten Lichtſtrahlen ab, was Du leicht beobachten kannſt, wenn Du in einem Zimmer biſt, das einem mit ſehr heller Farbe angeſtrichenen und abwechſelnd von der Sonne erleuchteten Hauſe gegenüber liegt. Du empfindeſt dann bei Sonnenſchein einen unangenehmen Reflex; dagegen erhältſt Du ein ziemlich gleichförmiges Licht in einem Zimmer, was frei gegen Norden liegt; dies Licht iſt aber bläulich, weil es von der Luft reflectirt wird. Der von dem oben bezeichneten Hauſe entſtandene Reflex wird auch an der Farbe deſſelben participiren. Gleiches thut auch das Licht, wenn es durch gefärbtes Glas hindurchgeht, und die hindurchgedrungenen, von einem dahinterſtehenden hellen Körper aufgefangenen und dann reflectirten Lichtſtrahlen zeigen die Farbe des Glaſes. So kann ein Glasgemälde in den ſchönſten transparenten Farben ſich auf einer weißen Wand, die dem von der Sonne erleuchteten Fenſter, in welchem ſich erſteres befindet, gegenüber ſteht, nochmals repräſentiren. Andere Erſcheinungen zeigen ſich bei dem

Digitized by Google

Sonnenlichte am Mittage, als am Morgen und Abend. Hier sind die Lichtstrahlen roth; oft erscheinen sie orangegelb u. s. w. Kurz Du siehst, daß auch von einer Farbe des Lichtes die Rede sein kann.

Wenn nun in dem Kunstwerke ein bestimmter Farbenton des Lichtes überall beibehalten und nach Verhältniß der Entfernung und des Einfallswinkels des Lichtes degradirt, so wie durch die Lufttöne gebrochen ist; so kann man von Einem Tone, in welchem das Ganze gemalt ist, reden. Da die Orangefarbe die wärmste, das Blau hingegen eine kalte Farbe ist, so wird jener Ton nach Verhältniß ein kalter oder warmer Ton genannt werden können. Eben so wird man von einem hellen Tone reden können, wenn das Licht stark auf dem Bilde vorherrscht, von einem dunkeln Tone, wenn die Schattenmassen sehr vertieft sind. In dieser Beziehung spricht man auch wohl von einer hellen und dunkeln Manier, wenn nämlich Künstler mehr zu dem Einen, oder dem Andern geneigt sind. Du kannst hierüber Dasjenige nachlesen, was Fiorillo in seiner Geschichte der Malerei in Italien über den Guercino da Cento und den Guido Reni mitgetheilt hat, vgl. Th. II. S. 553 ff. und 623 ff.

Schwächer und kälter in der Farbe als das Sonnenlicht ist das Mondlicht, welches noch das Eigenthümliche hat, daß es die wahre Farbe der Gegenstände unterdrückt; daher sie mehr monoton und im bloßen Clairobscur erscheinen, was Du an den Meisterwerken eines Artur van der Neer beobachten kannst, wenn Du damit die Natur vergleichst. Wieder anders ist die Farbe des Fackellichtes, des Kohlenfeuers, des Schwefels, Phosphors u. s. w. Bei allen künstlichen Lichtern ist zu bemerken, daß sie Etwas von ihrer Substanz in sich haben; daher sie nicht so dehnbar und folglich mehr oder weniger wirksam sind. Diese Wirksamkeit richtet sich nach dem Mangel, oder dem Vorhandensein des natürlichen Lichtes. Bei hellem Tage hat eine Fackel nur wenig Wirkung; in der dichten Finsterniß wirkt sie am stärksten. Auch darin hat sich die Kunst versucht, daß sie das natürliche und künstliche Licht in Verbindung angebracht hat. Hier ist namentlich das große Bild von Leonello Spada, welcher den H. Dominicus malte, wie er auf einem öffent-

Digitized by Google

lichen Platze die ketzerischen Schriften verbrennen läßt, ein bewundertes Muster. Es befindet sich in der Kirche jenes Heiligen zu Bologna.

Nach dem bisher Mitgetheilten kann man also alles Licht in natürliches, künstliches und aus beiden gemischtes eintheilen, und für den Künstler ist die größere oder geringere Dehnbarkeit, so wie die Farbe und die Veränderung desselben Dasjenige, worauf er sein Augenmerk zu richten hat. Es wird Dir einleuchten, was man unter einem offenen und geschlossenen Lichte versteht, so wie Du auch leicht den Ausdruck lebendes, d. h. starkes, und todtes, d. h. schwaches Licht, erklären kannst. Für das geschlossene Licht bleibt Rembrandt das größte Muster, welcher stets das Hauptlicht auf den Hauptgegenstand concentrirte und alle übrigen Figuren in eine Art von Dämmerung stellte, wobei die Localfarben verloren gehen, man aber die Gegenstände noch unterscheiden kann. Die Klarheit, womit er hier die Schatten behandelt hat, ist in der That unübertrefflich. Ich habe Dich hierauf bei Betrachtung seines Gemäldes, welches die Beschneidung Christi im Tempel darstellt*), aufmerksam gemacht. Er wandte dies geschlossene Licht sogar auf Portraits an, in denen er das ganze Licht auf das Antlitz der Figur mit erstaunlicher Wirkung fallen ließ. Das Vollendetste hat jedoch hierin Correggio geleistet, welcher die Wirkung des Lichtes idealisirte und durch die vollkommenste Harmonie im Clairobscur die Natur übertraf. Am bewunderungswürdigsten ist er in der Darstellung des idealen Lichtes d. h. eines nur wahrscheinlichen, bloß gedachten, von welchem der Künstler annimmt, daß es von einem göttlichen Wesen ausströmt; eine Freiheit, von welcher selbst Raphael, der sonst die natürliche offene Beleuchtung liebt, in seiner Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnisse Gebrauch gemacht hat. Unübertroffen ist aber bis jetzt Correggio in dem berühmten Gemälde der heiligen Nacht zu Dresden, wo das neugeborne Kindlein wie im stärksten Phosphorlichte leuchtend erscheint. Hierbei herrscht die größeste Licenz in der Anwendung des Clairobscur; es ist aber darin gleichwohl noch nicht die höchste

*) Im Herzogl. Museum zu Braunschweig.

Digitized by Google

Poesie. Diese herrscht in dem der Composition zum Grunde liegenden poetischen Gedanken, wo sich der wahre Genius des Künstlers zeigt. Die richtige Anwendung des Clairobscur ist nur ein untergeordnetes Mittel zur Erreichung eines höhern Zwecks; die Composition darf nicht den Zwecken des Clairobscur aufgeopfert werden.

Hiermit beendige ich zunächst die Betrachtung des Lichtes, um Dir noch Einiges über den Gegensatz desselben, den Schatten, mitzutheilen. Ich werde mich hierüber kurz fassen können.

Leb wohl!

21.

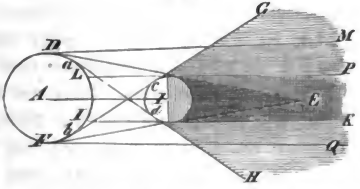
Lieber Rudolph!

„Fällt auf einen undurchsichtigen Körper Licht, so muß es hinter ihm, da das Licht wegen seiner geradlinigen Verbreitung nicht hingelangen kann, dunkel sein; man sagt, es entsteht ein Schatten; welches Wort also Abwesenheit des Lichtes bezeichnet. Bei einem leuchtenden Punkte, wie es in der Wirklichkeit keinen giebt, müßte der Schatten ein völlig lichtloser Raum sein, und zwar ein sich mit der Entfernung erweiternder, abgekürzter Schattenkegel, oder eine solche Schattenpyramide, wenn es nicht auch eine Seitenbeleuchtung von andern Lichtquellen gäbe. Bei leuchtenden Körpern wird die Gestalt und Größe des Schattens bedingt durch Gestalt und Größe sowohl des leuchtenden, als auch des beleuchteten Körpers und durch ihre Entfernung von einander. Denken wir uns z. B. Kugeln, so giebt es einen mit der Entfernung sich erweiternden abgekürzten Schattenkegel (vgl. Fig. 30), oder einen unbegränzten Schattencylinder (vgl. Fig. 29), oder endlich einen Schattenkegel (vgl. Fig. 28), je nachdem die leuchtende Kugel kleiner, oder eben so groß, oder endlich größer, als die beleuchtete ist. Im letztern Falle giebt es einen Kern- und einen Halbschatten, d. h. einen vollkommenen und einen halbdunkeln Schatten, weil es hinter dem Körper einen Raum giebt, wohin von gar keinem Theile des leuchtenden Körpers Lichtstrah-

Digitized by Google

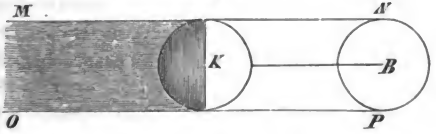
len gelangen, aber auch einen Raum, der jenen umſchließt, wohin zwar von einigen Theilen deſſelben keine Lichtſtrahlen gelangen, von andern

Fig. 28.



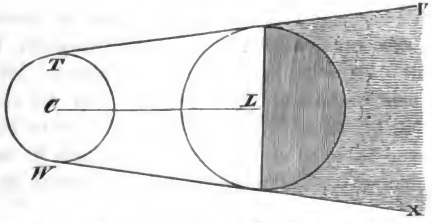
aber wohl, und da dieſer vom Kernſchatten nach dem vollkommenen Lichtraume immer mehr werden, ſo muß ein allmählicher Uebergang vom vollen Schatten zum Licht ſtattfinden."

Fig. 29.



So weit das oben angeführte Werk von Brettner, und ich habe Dir dieſe Stelle ganz hergeſetzt, weil ſie eine zuſammengedrängte Erklä-

Fig. 30.



rung von der Natur des Schattens giebt. Sie iſt durch die beigefügten Figuren erläutert, und Du kannſt Dir ſtatt der leuchtenden Kugeln A B C

Digitized by Google

auch eben so viele Oeffnungen denken, durch welche das Licht einströmt. Die hinter den Körpern entstehenden Schatten verlängern sich, so weit sie können. Werden sie durch einen in ihren Raum eintretenden Körper begränzt, so berauben sie diesen so weit des Lichtes, als sie ihn treffen. So entstehen die Schlagschatten, welche sich nach jeder Form, die sich ihnen in den Weg legt, biegen und deren größte Kraft bei offenem Lichte da ist, wo sie entstehen. Ueber eine andere Eigenthümlichkeit derselben, habe ich Dir oben schon das Nöthige angegeben, vgl. Br. 16. Es bedarf also kaum der Bemerkung, daß diese schmiegsamen Freunde aller erleuchteten Körper stets neben ihnen auf der dem Lichte entgegengesetzten Seite erscheinen müssen, und daß man nach denselben den auf einem Gemälde angenommenen Einfallswinkel des Lichtes am sichersten bestimmen kann.

Der von Brettner zuletzt und mit Fig. 28 von mir erläuterte Fall ist für uns der interessanteste, weil wir hier die verschiedenen Grade der Dämmerung, welche wir in der Natur vor und nach Untergang der Sonne wahrnehmen können, erklärt finden. Im ersten Falle entsteht eine Degradation des Schattens, im letzten des Lichtes. Ich will, um Dir dieses deutlicher zu machen, bei Fig. 28 etwas länger verweilen. A ist der leuchtende Körper oder die Oeffnung, durch welche das Licht einströmt, größer als J, der erleuchtete Körper. Der hinter J liegende Schattenkegel D E F ist der Kernschatten, den Du Dir als völlige Finsterniß denken mußt. Durch die sich schneidenden Linien FG und DH, die als Tangenten die Lichtkugel A in den Punkten a b und die erleuchtete Kugel J in den Punkten c d berühren, wird die Dämmerung, der Halbschatten, das Halbdunkel*) von dem Lichtraume getrennt, und ich habe die verschiedenen Gradationen Dir dadurch versinnlicht, daß ich die Parallellinien DM, LP, JK und FQ gezogen. Je weiter sich die Dämmerung nach oben (dem Punkte G) oder nach unten (dem Punkte H) von dem in der Mitte liegenden Kernschatten entfernt, desto mehr nimmt sie ab; um-

*) Ganz falsch ist dafür der Ausdruck Helldunkel, welcher nur soviel bedeutet als Clairobscur, Schatten und Licht. Vgl. den 2. Brief.

Digitized by Google

gekehrt, nimmt ſie zu. Du magſt Dich nun erinnern, daß oben bereits von einer Degradation des Lichtes, welche durch die Entfernung deſſelben von dem erleuchteten Körper und durch den Einfallswinkel des Lichts motivirt wurde, ausführlich geſprochen iſt, vgl. den 17. und 18. Brief. Eine ſolche kann nun nicht anders gedacht werden, als eine angehende Dämmerung, folglich auch als eine Degradation des Schattens. So wie die völlige Beraubung des Lichtes Finſterniß iſt, ſo wird auch die Abnahme des Lichtes als eine Art des Halbdunkels zu denken ſein. Der Unterſchied zwiſchen der jetzigen Anſchauungsweiſe und der vorhergehenden liegt nur darin, daß wir uns früher das Licht und ſeine Abnahme *an* den Körpern gedacht haben, während wir ſo eben das Licht und den Schatten nur *hinter* den Körpern in Betracht gezogen.

Wir wollen nun aber auch zu der genauern Unterſuchung des Schattens übergehen, der ſich *an* dem erleuchteten Körper ſelbſt zu erkennen giebt, und den man ſchlechtweg in der Kunſt den *Schatten* nennt, während man dem hinter den Körpern entſtehenden den Namen *Schlagſchatten* (ombre portée) gegeben hat. Wenn wir auch hier einen leuchtenden Punkt denken, ſo müßten alle diejenigen Theile eines Körpers, welche gar nicht von den Strahlen deſſelben getroffen werden, völlig verfinſtert erſcheinen, während die übrigen (erleuchteten) Theile, je nach dem Einfallswinkel des Lichtes, mehr oder weniger ſtark erhellt werden. Dies richtet ſich nach der Geſtalt jedes Körpers, kann aber, wie oben bemerkt, am vollkommenſten an einer Kugel wahrgenommen werden. Dieſer ſtärker und ſchwächer erleuchtete, immer aber noch von den Lichtſtrahlen berührte Theil der Kugel J, oder K, oder L möge die *Lichtſeite* heißen, die ihr entgegengeſetzte die *Schattenſeite*. Da nun bei einer Kugel ſich die Degradation des Lichts, und zwar an der Lichtſeite ſelbſt, wie oben bemerkt, zu erkennen giebt; ſo iſt zwiſchen dem heller erleuchteten Theile derſelben, wo die Lichtſtrahlen ſenkrecht, oder in größern ſpitzen Winkeln auffallen, und zwiſchen der Schattenſeite ein Theil, wo die Lichtſtrahlen in kleinern, ſpitzern Winkeln auffallen, und daher ein degradirtes Licht, eine Art Dämmerung, Halbdunkel oder Halbſchatten entſteht, der zu dem Schatten den Ueber-

Digitized by Google

gang bildet. Da nun ferner durch den ſenkrecht einfallenden Lichtſtrahl Fig. 28, 29, 30 AJ, KB und CL, wie ebenfalls oben bemerkt iſt, der Lichtpunkt entſteht, ſo müſſen wir uns dieſem zunächſt die ſchon minder erleuchteten Theile merken, zwiſchen denen und den Halbſchatten wieder ein Uebergang ſtattfindet. Die Theile der Kugel, welche dem Lichtpunkte zunächſt liegen, zeigen die wahre Farbe derſelben, welche man die Localfarbe nennt. Dieſe wird alſo, durch den Halbſchatten vertieft, zwar nicht deutlich mehr erkannt werden, jedoch immer noch durchſchimmern. In dem Schatten dagegen wird ſie im hier angenommenen Falle ganz unterdrückt werden, und ſtatt ihrer eine völlige Finſterniß eintreten.

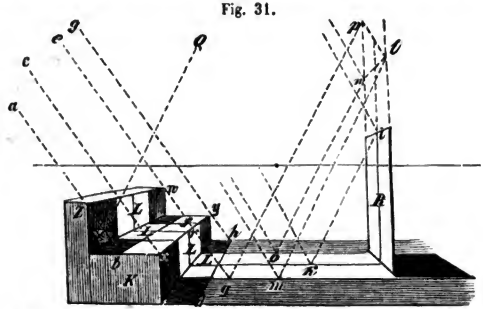
Dieſer Fall findet ſich aber in der Natur ſelten und im offenen Lichte niemals. Bei einem ſolchen wird die Schattenſeite durch den Reflex erhellt; es wird alſo auch hier die Localfarbe mehr oder weniger zum Vorſchein kommen und durch den Reflex, der an der Farbe der ihn bildenden Gegenſtände participirt, mannigfach verändert, ſo daß eine oft außer aller Berechnung liegende Abwechſelung entſteht, zu deren richtiger Auffaſſung die Beobachtung und das Gefühl des Künſtlers das Meiſte thut, die Kenntniß des Naturgeſetzes jedoch von weſentlichem Einfluſſe iſt.

Es kommen hier nun die oben von mir über die Reflexion der Lichtſtrahlen angeführten Grundſätze in Betracht (vgl. den 16. Br.), und darüber angeſtellte, öfter wiederholte Verſuche und Beobachtungen beſtätigen das Reſultat: daß ſowohl die Schatten als die Schlagſchatten durch den Reflex hinſichtlich ihres Halbdunkels, ihrer Farbe und ſelbſt ihrer Form und Geſtalt mannigfaltig modificirt werden. Wenn Du alſo hiernach Fig. 31 betrachteſt; ſo erhältſt Du durch die parallel einfallenden Lichtſtrahlen ab, cd, ef und gh hinter den Theilen des Körpers K die Schlagſchatten, welche durch die Linie bf und dh begränzt ſind. Von der dem Körper K gegenüberſtehenden Fläche R werden die darauf fallenden Lichtſtrahlen reflectirt und fallen deſto mehr und deſto ſtärker auf die im Schatten liegenden Theile des genannten Körpers, je näher die erſtere demſelben gerückt wird. Bei größerer Entfernung iſt

Digitized by Google

das Entgegengesetzte der Fall. Wie es von mir dargestellt ist, erleuchten die reflectirten Strahlen ik, lm, no nur die vor R liegende horizontale Fläche. Allein der von der erhöht gedachten Fläche R herab-

Fig. 31.



fallende Strahl pg erleuchtet den Körper K in dem Punkte r. Denkst Du Dir die Fläche R als Spiegel; so verschwinden die Schatten an K gänzlich; es entstehen dann die Lichtflächen, welche ich mit L bezeichnet habe. Dies kannst Du Dir durch einfache Versuche mit verschieden gefärbten Flächen deutlich machen. Eine weißgefärbte wird den stärksten Effect nächst einer polirten oder Spiegelfläche machen.

Hiernach wird es Dir deutlich sein, daß die Farbe und die Transparenz der Schatten in der Kunst von großer Wichtigkeit sind. Je weniger Körper sie haben, desto mehr erwecken sie den Begriff der stärkern oder niedern Privation (Beraubung) des Lichtes. Es sind nicht undurchsichtige, dick aufgetragene, deckende Farben, welche die Transparenz des Schattens bewirken, nicht unerfreuliche, monotone Massen; sondern nach dem angenommenen Lichte, nach der Substanz und Farbe der Gegenstände variirte dunkele Töne, wobei die Einzelheiten nur in einer tiefern Degradation des Halbschattens oder Halbdunkels erscheinen. Hierdurch bildet sich ein erfreulicher Gegensatz des Lichtes, worauf das Auge gern verweilt und ausruht. Das Ganze muß sich harmonisch abschließen, ohne daß die nöthige Klarheit vermißt wird. Daß auch die

Digitized by Google

Abwechſelung in den Schattentönen von Wichtigkeit iſt, und namentlich die ſogenannten Drucker (oder die tiefſten Schattentöne) vorzüglich in Betracht kommen, will ich nur berühren, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß hierbei das eigentliche Schwarz mit großer Vorſicht zu gebrauchen iſt. Man muß ſowohl dieſe Extremität des Schattens, als auch die des Lichtes (das Weiß) bis zuletzt aufſparen und ſo lange als möglich unangetaſtet laſſen. Endlich bemerke ich auch noch, daß der Reflex nicht zu ſtark hervorſtechen darf, damit man nicht in den Fehler verfällt, welcher Rubens, dieſem übrigens großen Coloriſten, Schuld gegeben wird.

Hiermit ſchließe ich meine diesmalige Mittheilung.

22.

Lieber Rudolph!

Durch den unſern Erdkörper umgebenden Luftraum werden die Sonnenſtrahlen reflectirt, weil auch die Luft ein Körper iſt. Dieſe ſo entſtehenden Reflexe ſind von der Luft blau gefärbt, was man ſowohl im Freien, alſo im offenen Lichte, als auch in einem verſchloſſenen Raume, wo das Licht von Norden durch eine Oeffnung einfällt, alſo bei einem geſchloſſenen Lichte, wahrnehmen kann. Von der in den Schatten entfernterer Gegenſtände vorherrſchenden blauen Farbe iſt demnach nicht bloß die dazwiſchen liegende Luft, ſondern es ſind auch die von der Luft reflectirten Lichtſtrahlen davon als Urſache zu betrachten. Man bemerkt dieſen Luftreflex, den man auch wohl den Luftton nennt, ſelbſt bei den nächſten Gegenſtänden, wo die von der Luft reflectirten Sonnenſtrahlen den Schatten erhellen, und es würden die letztern auf dem Fig. 31 unter K dargeſtellten Körper bemerkbar ſein, wenn Du annähmſt, daß der Lichtſtrahl Q durch ein gegenüberſtehendes Fenſter auf denſelben unter X einfiele. Auf dieſe Weiſe würden wir neben dem durch die Fläche R entſtehenden Reflex L L L L noch den Luftreflex zu merken

Digitized by Google

haben, welcher die Schatten sowohl als die Schlagschatten des Körpers K bläulich färbte. Du könntest Dir hierbei auch noch andere Motive denken, welche auf die Erhellung der Schatten Einfluß hätten, und ich überlasse dies Deinem weitern Nachdenken. Jedenfalls aber haben wir für die im offenen Lichte stehenden Gegenstände uns 1) den allgemeinen Luftreflex und 2) den besondern von den nächsten Gegenständen motivirten Reflex, der schlechthin Reflex genannt wird, zu merken. Der bessern Unterscheidung wegen nennt man eben den ersten wohl den Luftton.

Um die bisher behandelte Materie möglichst zu erschöpfen, will ich nun auf die Gesammtwirkung des Lichtes, wie sie der Zeichner und Maler aufzufassen hat, übergehen und dabei einer andern Betrachtungsweise folgen, indem ich nämlich von der Einzelheit ausgehe, um von ihr einen Schluß auf das Ganze zu machen.

Zunächst erinnere ich Dich daran, daß Tizian, um die wahre und richtige Wirkung des Clairobscur seinen Schülern deutlich zu machen, höchst passend dazu das Bild einer Weintraube erwählte. Ich habe deshalb geglaubt, von diesem classischen Beispiele nicht abweichen zu dürfen, und eine solche auf beigefügte Fig. 32 so aufgezeichnet, wie es meinem nächsten Zwecke angemessen schien.

Betrachten wir die Beere A, so unterscheiden wir vor Allem die Licht- und die Schattenseite nach den einzelnen darin vorkommenden Merkmalen in Beziehung auf das Clairobscur.

1) Die Lichtseite. Hier bemerken wir:

a) den Lichtpunkt, d. h. die stärkste Wirkung des Lichtstrahls, die da entsteht, wo derselbe senkrecht auf die Traube fällt. Dieser richtet sich nach dem angenommenen Lichte und ändert auf einer jeden Fläche seine Stelle nach dem Einfallswinkel des Lichts und der substanziellen Beschaffenheit des Körpers. Anders würde er bei der Beere A erscheinen, wenn das Licht von unten, oder von oben u. s. w. einfiele. In diesem Lichtpunkte (oder Lichtblicke) zeigt sich die wahre Farbe des Lichts. Es sei hier ein warmes, ins Orange fallendes Licht.

Digitized by Google

b) Um den Lichtblick liegen diejenigen Theile der Traube, welche durch die in kleinern (ſpitzen) Winkeln auffallenden Strahlen erleuchtet ſind und die wahre Farbe der Traube, die **Localfarbe**,

Fig. 32.

zum Vorſchein bringen, der aber gleichwohl noch der Ton des Lichtes beigemiſcht iſt. Sie ſei daher ein wärmeres Grün (was ins Orange fällt).

c) Um die Localfarbe liegen die Theile der Traube, welche in noch ſpitzern Winkeln erleuchtet werden, und worauf ſich eine Degradation des Lichtes zu erkennen giebt. Dieſe erſcheint als ſolche, wenn wir in der Betrachtung vom Lichte ausgehen. Gehen wir in ſolcher vom Schatten aus, ſo erſcheint ſie als Degradation des Schattens.

Digitized by Google

Es ist also hier der Halbschatten, das Halbdunkel, und dieses giebt sich nicht bloß nach der Seite des Schattens hin zu erkennen, sondern, wegen der Rundung der Beere, auch nach der Seite des Lichtes hin, an dem bei A liegenden obern Umrisse der Beere. Hier ist also die Localfarbe schon verändert im Clairobscur. Es ist eine degradirte Localfarbe, welche jedoch immer, da das primäre Licht vorherrscht, ihren ursprünglichen Ton, hier das Orange, mit beibehält.

2) Die Schattenseite. Hier unterscheiden wir die einzelnen Merkmale wieder so, daß wir vom tiefsten Schatten ausgehen, wie wir bei der Lichtseite vom höchsten Lichte, dem Lichtpunkte oder Lichtblicke, ausgingen. Daher erkennen wir:

a) den tiefsten Schatten oder den Kernschatten. Die Natur desselben richtet sich nach der Stärke des Lichts. Er wird desto tiefer, je schwächer das zur Beleuchtung angenommene Licht und die reflectirten Strahlen sind. Immer aber und unter jeder Bedingung muß er an einer Kugel zum Vorschein kommen, wenn nicht die reflectirten Strahlen über ihn die Oberhand gewinnen. Gleichwohl kann bei hellem offenen Lichte die Localfarbe hier noch durchschimmern. Es ist also auch dann noch ein transparenter Schatten, nicht nothwendiger Weise das tiefste Schwarz, sondern in unserm Falle eher ein mit Braun, oder Blau, oder ein wenig Schwarz vertieftes Grün.

b) Um beide Seiten des Kernschattens liegen die durch reflectirte Lichtstrahlen oder durch das secundäre Licht erhellten Schatten, in denen also der Ton des primären Lichts nicht mehr vorwalten kann, sondern der Reflex einen neuen bedingt. Herrscht z. B. der Luftreflex vor, so wird, wie in dem hier angenommenen Falle, der warme Ton des Lichts (Orange) jedenfalls ein kalter werden, da ich oben die blaue Farbe (der Luft) als eine kalte bezeichnet habe. Hier haben wir nun nicht bloß einen durch einen einfachen Reflex (den Luftreflex) erleuchteten Schatten um den Kernschatten, sondern einen zwiefachen, nämlich:

Digitized by Google

aa) den Lufttton zwischen dem Kern- und Halbschatten und

bb) den vorzugsweise so genannten Reflex, der durch die unter A liegende Beere motivirt wird und zwischen dem Kernschatten und dem untern Umrisse der erstern erscheint. So wie nun der erste Reflex (der Lufttton) in kälterer Farbe, nämlich der bläulichen, erscheint, so wird der zweite (der vorzugsweise sogenannte Reflex) die Farbe der darunter liegenden Beere, also Gelbgrün, in die über dem untern Umrisse der Beere A von ihm erhellten Theile übertragen. Man könnte beide Arten des Reflexes so unterscheiden, daß man den ersten das secundäre, und den zweiten das tertiäre Licht nennte.

Alle so neben einander liegenden Wirkungen des Clairobscur in unmerklichen Uebergängen sind in einfacher Uebersicht bei der hier angenommenen Beere A folgende:

I. Lichtseite:
   a) Lichtpunkt, Lichtblick,
   b) Localfarbe,
   c) Halbschatten, Halbdunkel.

II. Schattenseite:
   a) Kernschatten,
   b) Luftreflex (Lufttton), secundäres Licht,
   c) Reflex, tertiäres Licht.

Bei andern Gegenständen läßt sich das reflectirte Licht noch mannigfaltiger denken, je nachdem man annimmt, daß dasselbe von noch mehr Gegenständen ausgehend in die Schatten hineinspielt, und ich will es Deiner Phantasie überlassen, Dir auf Fig. 31 unter der Fläche R eine mit verschiedenen hellen Stoffen gekleidete Gestalt zu denken, die einer andern auf K sitzenden und unter einer ähnlichen Beleuchtung erscheinenden gegenüber steht, Du magst nun ein offenes oder geschlossenes Licht annehmen. Denke Dir etwa den Moment, wo die Kalypso den traurig dasitzenden, sich nach seiner Heimath sehnenden Odysseus mit ihren Schmeichelreden von seinem Entschlusse zur Heimkehr zurückzubringen sucht, wie solches von Homer im fünften, köstlichsten Buche der Odyssee

Digitized by Google

unübertrefflich geschildert ist. Nimmst Du ein geschlossenes Licht an, so setze zugleich den Fall, daß dem Sonnenlichte, welches durch Fenster einfällt, gegenüber ein durch entsprechende Oeffnungen einströmendes von der Luft reflectirtes Licht stattfindet, und daß hierbei die im Zimmer befindlichen Gegenstände mannigfaltige Reflexe bilden; wie Du solches recht deutlich im Innern einer großen gothischen Kirche bei hellem Sonnenschein und heiterer reiner Luft wahrnehmen kannst.

Nach dieser Abschweifung kehre ich zur Traube des Tizian zurück, wobei ich wünschte, daß Du eine von ihm gemalte mit der Natur vergleichen könntest. Du mußt Dich zunächst mit der Natur begnügen, die freilich noch über dem Tizian steht.

Ich habe bisher von den Merkmalen des Clairobscur geredet, die sich an dem einzelnen Körper, der Beere A, zu erkennen geben. Jetzt muß ich die Wirkungen des Lichts noch kurz erwähnen, welche auf der demselben entgegengesetzten Seite, hinter dem Körper, bemerkbar sind, ich meine den Schlagschatten. Dieser ist nicht etwa eine unwichtige Nebensache, sondern etwas sehr Wesentliches und Interessantes. Ich werde aber auf die große Rolle, welche er im Clairobscur spielt, unten zurückkommen und bemerke hier nur, daß er den Materialisten in der Kunst völlig unentbehrlich ist, um die gewagtesten Effecte und die kühnsten Gegensätze hervorzubringen. So schwach und unscheinbar, so zart und spielend sein geschmeidiger Wellenschlag bei den kleinsten Einzelheiten sich zu erkennen giebt; so mächtig und riesenhaft wirken seine Wogenmassen im größern Raume, ja sogar im Weltenraume, wo durch ihn die Verfinsterungen der Planeten bewirkt werden.

Ich habe seiner oben schon mehrere Male Erwähnung gethan und wiederhole nun für vorliegenden Fall, daß hier nicht bloß der ihn erhellende Luftreflex sich bemerkbar macht, sondern auch die von nähern Körpern reflectirten Strahlen mancherlei Helligkeiten in ihm bewirken; daher er sehr transparent ist und wegen der darin stattfindenden Mannigfaltigkeit der größten Aufmerksamkeit und der zartesten Behandlung bedarf.

Um nun weiter schreitend auf das Ganze zu kommen, worauf ich

Digitized by Google

nach Betrachtung des Einzelnen übergehen wollte; so wirst Du Dich nicht wundern, wenn ich behaupte:

„daß Alles, was von der einzelnen Beere (A) gilt, auch von der Traube gelten muß."

Folglich wird diese ihre Licht- und ihre Schattenseiten haben, d. h. es müssen sich einzelne Gruppen von Beeren in der Lichtseite, andere in der Schattenseite befinden; einzelne Gruppen müssen im Halbschatten liegen, andere im Reflexe u. s. w. Endlich muß auch die ganze Traube ihre Schlagschatten haben. Licht- und Schattenseite müssen als Massen neben einander treten; daher ich sie in Beziehung auf die Zusammenstellung eines größern Ganzen (Composition), die aus kleinern Verbindungen von mehrern Einzelheiten (Gruppen) besteht, die Licht- und Schattenmasse nennen will. Hiernach liegen die mit H bezeichneten Beeren, als zur Lichtmasse gehörend, im Halbschatten, die mit R bezeichneten im Reflexe. Die Beere A, so wie die an der Lichtseite daneben und die darunterliegende werden das Hauptlicht haben; die dahinterliegenden haben den tiefsten Schatten. Der Luftreflex giebt sich am stärksten an den im Hauptlichte liegenden Beeren zu erkennen u. s. w. Du wirst einen noch bessern Ueberblick bekommen, wenn Du Dir die Traube noch größer und die Gruppirung noch zahlreicher und vollständiger denkst.

Noch mache ich die Bemerkung, daß jede Beere durchsichtig ist, und eben durch diese oben von mir im 19. Briefe erklärte Eigenschaft der Traube der geschickte Künstler Gelegenheit erhält, sein feines Gefühl in der Anwendung der transparenten Töne zu zeigen.

Fassest Du nun das Ganze der Betrachtung zusammen, so sind hier zwei Fälle zu unterscheiden: entweder man malt jede einzelne Beere einer Traube so und in der Art, wie die Beere A, ohne auf die ganze Traube Rücksicht zu nehmen; oder man malt eine jede Beere mit Rücksicht auf das Ganze, indem man sich etwa die Traube als eine rohe Thonmasse denkt, an welcher keine Einzelheit angegeben ist. Im ersten Fall ist keine Verschiedenheit in den Beeren, da eine wie die andere behandelt ist; dagegen ist im zweiten Falle die größte Mannigfaltigkeit in den Einzelheiten aber unter dem Gesetze der Einheit, mit Einem Worte, es

Digitized by Google

findet ſich in der Traube Dasjenige, was man Harmonie im Clairobſcur nennt, oder die Wirkung, wonach Licht und Schatten maſſenartig erſcheinen und zwar ſo, daß Licht- und Schattenmaſſen nicht monoton und kalt neben einander ſtehen, und weder die Lichtmaſſen durch ſtörende Schatten, noch die Schattenmaſſen durch ſtörendes Licht unterbrochen werden.

Ueber dieſen letzten Punkt muß ich mich noch etwas ausführlicher verbreiten, was ich aber für eine nächſte Mittheilung verſpare.

23.

Lieber Rudolph!

In meinem erſten Briefe verſprach ich, Dir eine Erklärung des Kunſtausdruckes „Haltung“ zu geben, wenn ich Dich mit den allgemeinſten Geſetzen des Clairobſcur würde bekannt gemacht haben. Ich glaube mein Verſprechen möglichſt vollſtändig erfüllt zu haben. Auch darüber habe ich Dich zu belehren geſucht, was man unter Harmonie im Clairobſcur verſteht. Es müßte jetzt noch davon die Rede ſein, was man mit dem aus der Muſik entlehnten Kunſtausdrucke Halbton in der Malerei ſagen will. Ich bin nahe daran, auch dieſen näher zu beſtimmen, und hoffe, Dir auch hier völlig verſtändlich zu werden; zumal da Du bisher ſo glückliche Fortſchritte im Zeichnen nach Gyps, ſowohl bei natürlichem als künſtlichem Lichte, gemacht haſt. Man erkennt an Deinen mir eingeſchickten Zeichnungen ſehr wohl, daß die Subſtanz Gyps iſt und nicht etwa Marmor, und eben ſo richtig iſt auch das Lampenlicht von dem Tageslichte auf denſelben unterſchieden. Du wirſt noch beſſer einſehen lernen, wie viel auf die Beſchaffenheit des Lichtes, ſo wie der Gegenſtände ſelbſt ankömmt, wenn Du nach einem lebenden Modelle zeichneſt. Hierüber werde ich künftig noch einige Dir gewiß nicht unwillkommene Andeutungen machen. Nun zunächſt zur Erklärung deſſen, was man unter Halbton verſteht, damit Du begreifſt, was das heißt: dies oder jenes iſt im Halbton ge-

Digitized by Google

malt, bei diesem oder jenem Gegenstande hat der Künstler einen sehr klaren Halbton gebraucht; Redensarten, die oft von Kunstverständigen im Munde geführt werden.

Licht und Schatten bilden Gegensätze, eben so auch die erleuchteten und die in Schatten gelegten Partieen eines Gemäldes, d. h. die Licht- und Schattenmassen. Man nennt diese Gegensätze im Clairobscur auch den Contrast, der dazu dient, um einzelne Hauptpartieen des Bildes, oder die Hauptfigur stark hervorzuheben. Nicht immer reicht dazu die einfache Wirkung der natürlichen Beleuchtung aus, und die Künstler bedienen sich gewisser künstlicher Mittel, um die Aufmerksamkeit auf einzelnen Gegenständen zu concentriren. Unstreitig trägt hierzu nebst der Farbe auch das Licht bei, und es ist durchaus nicht zu tadeln, wenn der Künstler, um die Hauptfigur vor den übrigen hervorzuheben, diese auch im hellsten Lichte erscheinen läßt. Das Auge des Zuschauers wird sich unwillkürlich nach einer solchen hinwenden, so wie man gewiß in einer Gesellschaft von Damen, wenn auch alle weiß gekleidet sind, nach derjenigen das Auge unwillkürlich wenden wird, welche zufällig in dem hellsten Lichte erscheint, selbst wenn sie von der Natur nicht mit dem größten Reize ausgestattet sein sollte. Oft aber begnügen sich die Künstler nicht mit diesem einfachen Mittel; sie wählen ein künstliches zur Verstärkung des Effects und bedienen sich hierzu der Schlagschatten, die entweder von wirklich vorhandenen **Gegenständen** geworfen, oder bloß fingirt werden, d. h. als solche gedacht, die durch außerhalb der Scene der Handlung befindliche Gegenstände entstehen, und dies ist die große Rolle, welche diese Figuranten in der Kunst bei denjenigen Malern spielen, welche ich oben Materialisten nannte, weil sie die Wirkung des Clairobscur zur Hauptsache machen. Es kann hierdurch in der That ein eclatanter Effect hervorgebracht werden, und der Künstler sich als Meister im Clairobscur sowohl, als im Colorit bethätigen.

Indem nämlich durch die einfach-natürliche Beleuchtung die einzelnen Gegenstände oft in einer kaum merklichen Gradation des Lichtes, zumal wenn sie auf einem und demselben Grunde des Gemäldes stehen, erscheinen, sucht der Künstler dadurch die Wirkung des Hauptlichtes zu

Digitized by Google

heben, daß er dieſe Degradation merklicher macht. Dies geſchieht dadurch, daß er über die von der Hauptfigur entfernter ſtehenden Nebenfiguren eine gewiſſe Dämmerung verbreitet, die wirklich durch die Schlagſchatten in der Natur entſteht. Denn es wird die unmittelbare Wirkung des Lichts durch dieſelben aufgehoben, wie dieſes deutlich zu ſehen iſt, wenn ſich die Sonne plötzlich hinter Wolken verbirgt. Das Licht verliert durch die ſich über erleuchtete Körper lagernden Schlagſchatten die Kraft, und an den Körpern bemerkt man an ſeiner Stelle eine Art Dämmerlicht, das nun der Künſtler ſtatt des den Gegenſtänden eigentlich zukommenden Hauptlichtes erwählt. Dies kömmt in der Stärke dem Halbſchatten (oder Halbdunkel) gleich, welchen ich Dir im vorigen Briefe als Uebergang vom Licht zum Schatten näher bezeichnet habe, und wird nun nach eben den Geſetzen degradirt, wie das immer noch in ihm wirkende Hauptlicht. Es iſt die nothwendige Folge, daß ſich hiernach auch der Schatten ändert. Er muß ſich nach Maaßgabe vertiefen, und ſo entſteht eine der Haupterleuchtung ſubordinirte, künſtlich und zufällig herbeigeführte Wirkung des Clairobſcur, der man den Namen des Halbtons, der Halbtinte oder Mezzatinta gegeben hat. Da hierzu der Ton des Halbdunkels oder Halbſchattens genommen wird; ſo gebraucht man jenen Kunſtausdruck auch für die letztern Benennungen und ſpricht daher auch von Halbtönen, Halbtinten, Halbfarben oder Mezzatinten, welche um die Localfarbe gelegt ſind und den Uebergang zu dem Schatten bilden.

Wenn Du alſo die auf Fig. 32 dargeſtellte Traube betrachteſt, ſo denke Dir den Theil derſelben, welchen ich mit B bezeichnet habe, in einem außerhalb des Bildes motivirten, bloß angenommenen Schlagſchatten, wodurch die Lichter ſo abgedämpft ſind, daß ſie den Ton des Halbſchattens der Beere A haben, und dieſem Dämmerlicht gemäß ſtelle Dir die ganze Haltung des Clairobſcur vor. Du wirſt alsdann das erhalten, was man den Halbton nennt. Gleicherweiſe kannſt Du Dir auch ſtatt dieſer mit B bezeichneten Beeren eine zweite Traube denken, die im Halbtone gemalt iſt, um die mit A bezeichnete in der ſtärkſten Erleuchtung zu halten. Noch ausgedehnter kannſt Du Dir das Ganze

Digitized by Google

vorſtellen, wenn Du ein großes Fruchtſtück annimmſt, auf dem eine Traube die Hauptpartie bilden ſoll.

Es würde gerathener ſein, wenn man ſich ſtatt des oben angeführten Ausdruckes Contraſt eines andern von J. D. Fiorillo in Vorſchlag gebrachten bediente. Dies iſt das Wort Contrapoſt, das aber, ſo viel ich weiß, wenig in Gebrauch gekommen iſt. Vgl. deſſen Geſch. der Malerei in Italien, Bd. I, S. 178 und 179 (Göttingen 1798). „Der Contraſt, heißt es hier, kann von der Compoſition verſtanden werden, wenn in den Handlungen und Bewegungen der Figuren eine unterhaltende Verſchiedenheit angebracht iſt; er kann auch von der Anordnung verſtanden werden, wenn Figuren von verſchiedenem Alter und Charakter, von verſchiedener Farbe des Fleiſches, von verſchiedenem Faltenwurfe in ihren Draperien, geſchickt zuſammengeſtellt ſind; kurz wenn in allen nicht von der Beleuchtung abhängigen Stücken ſo viele Abwechſelung angebracht iſt, als ohne Nachtheil der Harmonie jedes einzelnen Theiles und der Einheit des Ganzen ſtattfinden kann. Der Ausdruck Contrapoſt hingegen kann auf die veränderlichen und mit Kunſt hervorgeſuchten Wirkungen des Helldunkels eingeſchränkt werden: wenn z. B. eine Lichtmaſſe eine andere von Schatten oder von ſchwächerm Lichte zu heben dient; oder wenn man durch den angemeſſenen Gegenſatz im Tone der Lichter und Schatten die Figuren mehr von einander abzuſondern weiß, als es vermittelſt der bloßen Verſchiedenheit der Farben möglich iſt.“ Du kannſt hierüber auch Dasjenige vergleichen, was der genannte Verfaſſer über das berühmte Gemälde von Andrea Sacchi, welches den H. Romuald vorſtellt, bemerkt hat. „Die große bei dieſem Bilde angebrachte Kunſt, heißt es a. a. O., beſteht erſtlich in einer vortrefflichen ausdrucksvollen Zeichnung ohne den geringſten Schein des Geſuchten; dann in einer vollkommenen Vertheilung der Lichter und der Schlagſchatten, welche von einem großen Baume herrühren, zu deſſen Füßen der Heilige ſitzt.“

So dienen denn dieſe Schlagſchatten, mäßig angewandt, oftmals zur Hervorhebung des Hauptlichtes; ſie verſtärken und verſchönern dasſelbe. Sie bringen in das Ganze oft die nöthige Harmonie, indem ſie

Digitized by Google

die ſtörenden Lichter entfernen. Sie tilgen die unangenehme Wirkung des zerſtreuten Lichtes; ſie runden das Ganze mehr ab und erquicken das Auge, wenn es durch die blendende Strahlung des Lichtes überſättigt und ermüdet ſich nach Ruhe ſehnt, ſo wie man gern in einen ſchattigen Wald eintritt, wenn man längere Zeit im Sonnenſchein gegangen. Da ſie ein Dämmerlicht bewirken, ſo thun ſie, richtig behandelt, der nöthigen Klarheit des Ganzen keinen Eintrag und können oft durch leichte Mittel, durch Ueberlaſiren, noch ganz zuletzt angebracht werden; was Dir Alles klar werden wird, wenn Du erſt den Pinſel zur Hand nimmſt.

27.

Lieber Rudolph!

Die Stufe, auf welcher Du jetzt in der Kunſt ſtehſt, iſt die der Nachahmung. Dieſe iſt eine untergeordnete; denn die höchſte Stufe iſt die der Compoſition, wodurch der Künſtler ſeine eigenen Ideen zu Tage fördert. Als höchſtes Muſter der Nachahmung iſt die Natur zu betrachten, aber nicht die gemeine, ſondern die ſchöne Natur. Nicht immer und nicht leicht findet ſich dieſe, insbeſondere wie ſie ihrer der hiſtoriſche Maler bedarf. Dies iſt unzweifelhaft und wird durch die tägliche Erfahrung beſtätigt. Die Griechen waren ſo glücklich, leichter und öfter zur Anſchauung ſchöner Formen zu gelangen, weil unter ihnen die von Natur ſchon mehr begünſtigte Körperbildung durch ihr nationales Leben, ihr Klima, ihre Sitten u. ſ. w. glücklicher ſich entfaltete und beſſer gedieh. Da nun in den uns durch die Zeit geretteten griechiſchen Kunſtwerken hohe Muſter erhalten ſind; ſo iſt es gewiß zu billigen, daß man dieſe dem angehenden Künſtler zur Nachahmung empfiehlt, damit er, in Ermangelung der unmittelbaren Anſchauung ſchöner Körper, an ihnen ſeinen Schönheitsſinn entwickele. Die Zweckmäßigkeit dieſer Anſchauung iſt längſt erkannt und wird ſchwerlich jemals bezweifelt werden, ſo lange wahrer Kunſtſinn herrſchend bleibt. Gleichwohl aber hat das Studium

Digitized by Google

der Antike, wie es namentlich durch Winkelmann hervorgerufen wurde, nicht zu dem gehofften Resultate geführt. Es würde unrecht sein, wenn man jenen hohen Mustern die Schuld gäbe; es lag unstreitig an der Art des Studiums selbst. Man ließ den Anfänger nach Gypsabgüssen, die genau der Antike nachgebildet waren, arbeiten. Er mußte hier sorgfältig den Stoff nachahmen, alle Wirkungen des Lichtes ängstlich beobachten; man machte ihn aufmerksam auf den schönen Contour, den Gang der Linien sowohl im Einzelnen als im Ganzen, auf die Proportionen, auf Anatomie und hielt ihn Jahre lang damit hin, nach der Antike eine saubere, möglichst geleckte Zeichnung zu verfertigen. So fielen die jungen Künstler einem sehr verderblichen Materialismus anheim, wobei sie eben nur die Form der Erscheinung richtig wiedergeben mochten, ohne zu einer höhern Anschauung des dem Kunstwerke inwohnenden Geistes zu gelangen. Man kann durch regelrichtige Zeichnung und durch pünktliche Anwendung des Clairobscur die Antike, wie jeden Gegenstand der Natur, bewunderungswürdig genau und mit höchster Treue darstellen, ohne dabei eine Ahnung von dem dem Werke zum Grunde liegenden Gedanken, seiner höhern Bedeutung, von dem Genius zu haben, der nach begeisterten Ideen, mit echt künstlerischer Freiheit und poetischer Bildungskraft schuf. Dieser Mangel an idealer Anschauung bannt den Künstler auf ewig in die Sphäre der bloßen Nachahmung, und je länger der Schüler in einem solchen kalten und starren Materialismus festgehalten wird, desto mehr schadet man ihm und entfernt ihn von dem hohen Ziele eigener Erfindungen und selbständigen Schaffens. In unsern Zeiten ist die Kunst von diesem auf den Kunstakademieen eingeführten Schlendrian durch einzelne Künstler, die das Verderbliche desselben erkannten, emancipirt, und ich will Dir hier nur einen Cornelius, Overbeck, Philipp Veit und Schadow den Jüngern nennen, welche früh durch eigene Schöpfungen sich einen Namen machten und in ihnen einen Geist zu erkennen gaben, welcher das die Form innen Belebende, Seele, Gemüth, Gefühl und Empfindung, weit über das Materielle stellt. Sie erkannten, daß dies Letztere nur Mittel sei, um das Erstere in dem Kunstwerke darzustellen. So ist in der Kunst ein neues Leben erstanden,

Digitized by Google

und der Idee, der Composition, der poetischen Auffassung ihr Recht wieder geltend gemacht. Es gab im 17. und 18. Jahrhundert Künstler, welche Viel wußten und Viel gelernt hatten, so daß man ihre Geschicklichkeit bewundern muß; gleichwohl aber fehlte es ihnen mit nur wenigen Ausnahmen an aller idealen Auffassung. Wiederum hat es in frühern Zeiten, vor Raphael, Künstler gegeben*), die in der Zeichnung und im Clairobscur Viel wünschen lassen, und doch fesseln uns ihre Compositionen durch ideale Auffassung, ja wir denken kaum an jene Mängel und werden durch die ihren Formen eingehauchte Seele immer mehr gefesselt, je länger wir dieselben betrachten. Ich erinnere hier nur an die Werke eines Francesco Francia, eines Albrecht Dürer und selbst eines Raphael in seinen jüngern Jahren, um meine Behauptung zu unterstützen, daß nur die höhere ideale Anschauung eigentlich den Künstler macht, und verweise auf die Caracci, den Guercino, Caravaggio und Männer ihres Gleichen, deren Werke uns bei allem technischen Aufwande von Kunst gleichwohl kalt lassen, um wiederum Gewährsmänner für die Behauptung zu haben, daß der staunungswürdigste Materialismus uns doch nicht auf die Dauer fesselt und vollkommen befriedigt. Hierin läßt sich vernünftiger Weise der Grund suchen, weshalb die Werke der besten Künstler vor Raphael, und besonders dessen eigene dem angehenden Künstler zum Studium zu empfehlen sind. Es ist nicht bloß die Naivität des Ausdrucks, sondern die wahre Innigkeit der Empfindung und die höhere poetische Auffassung, also überhaupt die ideale Richtung, welche jene Werke charakterisirt.

Indem ich nun von dieser Ansicht ausgehe, will ich Dir für Dein jetziges Studium der Antike einige Andeutungen machen, welche den Zweck haben, Dich vor dem verderblichen einseitigen Materialismus zu bewahren und Dich zu einer höhern Anschauung der Dir zu Gebote stehenden Kunstwerke hinzuleiten. Hierbei muß ich nun zunächst die ideale Seite der griechischen Kunst im Allgemeinen berühren, um sodann auf

*) Vgl. hierüber von Rumohr's Italiänische Forschungen. Th. I.

Digitized by Google

einige Kunſtwerke beſonders überzugehen und Dich auf die hohe Charakteriſtik in denſelben aufmerkſam zu machen.

Für heute ſchließe ich mit den beſten Wünſchen für Dein Wohlergehen.

25.

Lieber Rudolph!

Ein großer Philoſoph der neuern Zeit hat den Vorſchlag gemacht, eine Schriftſprache zu erfinden, durch welche man ſich andern Völkern, ohne ihre Sprache zu verſtehen, verſtändlich machen könnte. Man nennt eine ſolche die Paſigraphie, und dieſe Idee iſt, ſoviel ich weiß, auch in unſerer Zeit nicht ganz aufgegeben worden. Gewiſſermaaßen iſt eine ſolche Sprache die bildende Kunſt, und die in ihr ſchaffenden Künſtler ſind wohl im Stande, ihre Ideen auch andern Völkern verſtändlich zu machen, ohne ihre Sprache zu kennen. So hat Hogarth den ganzen Lebenslauf des Faulen und des Fleißigen zur klarſten Anſchauung auch bei Denen gebracht, welche der engliſchen Sprache nicht mächtig ſind, und Raphael hat in ſeinen unübertrefflichen Cartons, von denen wir leider immer noch keine ganz genügende in Kupfer geſtochene oder auf Stein gezeichnete Nachbildungen beſitzen, das Leben der Apoſtel auf eine vollkommen verſtändliche Weiſe der chriſtlichen Welt dargelegt. Die Seite der Kunſt, wodurch ſie gewiſſe Ideen, Begriffe, Gedanken zur Anſchauung bringt, und die Geſtalten alſo Zeichen für innerliche, geiſtige Conceptionen ſind, nenne ich die ſymboliſche, und weil ſie etwas Höheres darſtellt, als bloße äußere Naturerſcheinung, mithin nicht auf bloßer Naturnachahmung beruht, ſondern dieſe nur Mittel eines höhern Zwecks iſt; ſo nenne ich ſie zugleich die ideale Seite der Kunſt.

Wie weit dieſe Seite in der griechiſchen Kunſt ausgebildet war, kannſt Du am beſten aus einer kleinen Schrift erkennen lernen, welche ich Dir zu dieſem Zwecke hiermit empfohlen haben will. Sie iſt von E. H. Tölken herausgegeben unter dem Titel: Ueber das Basrelief und den Unter-

Digitized by Google

schied der plastischen und malerischen Composition (Berlin 1815), und in so fern für den bildenden Künstler von Wichtigkeit, weil er die Grenzen seiner Kunst aus ihr hinlänglich kennen lernt. Die Verwechselung Dessen, was einer jeden Kunst eigenthümlich ist, hat zu mancherlei Irrungen und Mißgriffen Veranlassung gegeben, und manche Maler haben aus der alten Kunst Dasjenige für die ihrige entlehnt, was eigentlich nur der Plastik erlaubt war, bloß weil sie sich von einer blinden Verehrung der Antike hinreißen ließen. Sie haben dadurch die Gesetze und Eigenthümlichkeit der Malerei überhaupt, insbesondere aber die der modernen verkannt und dadurch sich und der Kunst nur geschadet. In dieser Hinsicht, um das Antike und das Moderne, was man auch wohl das Romantische genannt hat, zu unterscheiden, empfehle ich Dir auch das anerkannte Werk von Amadeus Wendt „Ueber die Hauptepochen der schönen Kunst", Leipzig 1831. —

Doch ich kehre zu dem erstgenannten trefflichen Schriftchen zurück, wo S. 48 von der symbolischen Composition Folgendes angemerkt ist.

„Ohne durch äußere Handlung eben sehr verknüpft zu sein, finden in ihr sich alle Figuren durch eine innere Nothwendigkeit zusammen, zur Darstellung Eines Begriffs. Sie sind gleichsam nur Zeichen; der Gedanke vereinigt sie, nicht die Stellung. So das höchst sinnvolle Bildwerk eines Gefäßes im Palast Chigi, wo zwischen der Nemesis, welche das Maaß zeigt, und der Hoffnung, die eine Blume bietet, Amor einen Schmetterling, die Psyche, über seiner Fackel sengt oder verbrennt. So in unzähligen andern, wozu der Reichthum ihres symbolischen Bilderkreises den Griechen unerschöpflichen Stoff anbot. — Der eigene Zauber dieser geistigen und zugleich sinnlichen Darstellungsweise liegt in dem Zusammentreffen der tiefen poetischen Bedeutsamkeit mit der künstlerischen Schönheit. Es ist mehr als bloße Dichtung; die äußern Zeichen befriedigen und erfreuen schon für sich allein den Beschauer durch ihre Schönheit. Und wiederum ist es unendlich viel mehr, als selbst die vollendetste Naturnachahmung; denn die Figuren sprechen durch ihre vereinigte Bedeutung noch etwas ganz Anderes aus, als was unmittelbar in ihnen liegt.

Digitized by Google

Auf dieser Eigenthümlichkeit beruhen aber durchaus das Wesen und die Idealität der griechischen Kunst. Ihr ist dadurch eine Herrschaft gesichert, welche ihr schwerlich je wird entrissen werden. Auch in der Kunst schien den Griechen der Spruch zu gelten, daß ein schöner Körper der Spiegel einer schönen Seele sein müsse. Alle Götter, Halbgötter und Personificationen, die bekannteren unter den Heroen und eine Menge kluggewählter Bilder und Zeichen der alten Kunst, sind gleichsam die Typen einer plastischen Bilderschrift für die Sprache der Poesie. Jede Gestalt weckt ein ganzes Gedicht in dem Beschauer.

Kein Volk hatte vor den Griechen etwas Aehnliches versucht; und nach ihnen haben alle darin sie nachzuahmen gewetteifert, oder vielmehr nur ihre Zeichen beibehalten und fortgepflanzt. Durch diesen Zauber gewann die griechische Sinnesart bei ganz anders gewöhnten Völkern einen unwiderstehlichen Eingang. Ist doch sogar ihre Religion, und dieses sogar unter uns, durch Kunst und Poesie noch fortwährend in scheinbarer Kraft. Zwar allenthalben hatte der Glaube des Symbols bedurft; nur sie allein unterwarfen es dem Naturgemäßen und dem Schönen. Die Schönheit aber veredelte dafür sich zur Höhe des Idealen, indem sie durch Begriffe beseelt zu sein schien.

Diesem letzten verlohnt es sich, noch einige Worte zu gönnen.

Das Bild eines schönen Knaben entspricht vielleicht, auch als bloße Naturnachahmung, allen Kunstforderungen. Ringend mit einem andern dargestellt, vermehrt sich das Interesse durch das Leben, die Anstrengung und Bewegung des Kampfes, worin die Gestalt sich gleichsam entwickelt, und die verschlossene Knospe der Schönheit, nun aufgegangen, ihre ganze blühende Fülle zeigt. Sind aber diese beiden Knaben — Eros und Anteros, Liebe und Gegenliebe, die um den Preis ringen: so dürfen jene beide nicht gewöhnliche Knaben, ihr Kampf darf kein gewöhnlicher sein. Der Begriff trägt die Darstellung mit sich empor; sie muß versuchen das rein Geistige körperlich zu zeigen. Die Liebe, welche den Palmzweig emporhält, und die Gegenliebe, die ihn

Digitized by Google

zu entreißen ſucht, in ihrer Schönheit vor unſern Augen dargeſtellt, ſcheinen die flüchtigen entzückendſten Momente des Lebens feſtzuhalten und zu verewigen. Es iſt Poeſie, Lehre, Geheimniß und Enthüllung des Geheimniſſes, während die religiöſe Beziehung der beiden Götter den Glanz und die Hülle des Heiligen über die Gruppe breitet. Der Gedanke verliert ſich mit Entzücken in der Unergründlichkeit der Bedeutung und der Schönheit."

So läßt ſich das Ideal allenthalben nachweiſen als hervorgegangen aus der Verbindung eines Begriffs mit der Wohlgeſtalt, und nur ſo lernt man begreifen, wie die Griechiſche Kunſt eine ſymboliſche wurde, und die einzelnen Kunſtwerke oft mehr zeigen, als bloße Nachahmung der ſchönen Natur. Es iſt daher von großer Wichtigkeit für den ſie ſtudirenden Künſtler, die Idee, den Begriff, den poetiſchen Gedanken aufzufaſſen, welcher durch das Bild, die äußere Form, dargeſtellt werden ſoll. Auf dieſe Weiſe wird er weniger Gefahr laufen, in der richtigen Auffaſſung zu irren, er wird, mit höherem Intereſſe an dem Gedanken des Künſtlers hangend, ſelbſt lernen das Materielle nur unterzuordnen, das Geiſtige nicht aufzugeben, indem er jenes verfolgt. Er wird die Form dem Begriffe anzupaſſen ſuchen und ſo den Stoff mit geiſtiger Freiheit beherrſchen, nicht ſich von dem Stoffe beherrſchen laſſen.

Ich hoffe meinen Zweck nicht verfehlt zu haben, Dich auf das Einzelne, was ſich in der Kunſt als das Symboliſche zu erkennen giebt, geſpannter zu machen.

26.

Lieber Rudolph!

Man erkennt den Jupiter oder Zeus an dem Blitzſtrahl, dem Scepter, dem Adler; den Neptun oder Poſeidon am Dreizack; die Minerva oder Pallas an der Aegide, dem Helme und dem Speere; den Mercur oder Hermes an dem mit Schlangen umwundenen Heroldsſtabe; den Apollo an der Lyra; die Juno oder Hera an dem Scepter und dem Diademe,

Digitized by Google

dem Pfau; die Venus oder Aphrodite an den sie begleitenden Tauben; den Amor oder Eros an dem Bogen, oder der Fackel, den Flügeln, und andere Gottheiten an andern Zugaben. Diese äußern Kennzeichen nennt man Attribute. Du würdest aber irren, wenn Du glaubtest, daß die griechische Kunst dieselben durchaus nöthig gehabt habe, um ihre Göttergestalten kenntlich zu machen. Sie konnte vielmehr ihrer füglich entbehren, und doch unterschied und unterscheidet man noch alle Gestalten sowohl der höhern als der niedern Gottheiten, ja sogar der Heroen. Nach und nach wurden nämlich mit dem Fortgange der Kunst die einzelnen Ideale ausgebildet, nachdem einmal Phidias mit der Erfindung des Zeusideals den Anfang gemacht hatte. Der ganze Cyklus schloß sich mit der Aphrodite des Apelles. Hierüber findest Du das Nöthige in den hierher gehörigen archäologischen Werken und namentlich eine vortreffliche Darstellung des stufenmäßigen Fortschrittes, den die griechische Kunst in dieser Hinsicht nahm, in den von Böttiger herausgegebenen „Andeutungen zur Archäologie, Dresden 1806." Es ist dem angehenden Künstler wohl zu rathen, sich hierüber bald richtige Begriffe zu verschaffen. Es erweckt das höchste Interesse, an jenen Erscheinungen zu erkennen, wie der künstlerische Geist in immer neuen Formen seine Eigenthümlichkeit offenbarte, ohne sich zu erschöpfen; so wie denn überhaupt die griechische Mythologie in poetischer Hinsicht nie an Interesse verlieren wird, und die herrlichen Mythen, welche sich an die Begriffe der Gottheiten anknüpfen, stets für den Künstler anregend sein werden. Ich erinnere hier nur an die Mythe von dem Raube der Proserpina, von dem Amor und der Psyche u. a.

Du mußt also festhalten, daß jede Idealgestalt das Zeichen (Symbol) für den Begriff wurde, den man sich von der Gottheit gebildet hatte, und die charakteristischen Merkmale in der jeder Gottheit eigenthümlichen Gesichts- und Körperbildung bestanden. So charakterisirt den Zeus die hohe hervortretende Stirn mit dem emporstrebenden, dann an beiden Seiten herabwallenden starken Haupthaar, der nackte Obertheil des in gereifter Männlichkeit prangenden Körpers; den Apollo der auf der Stirn zusammengebundene Haarbüschel, das leicht über den Nacken flatternde

Digitized by Google

Haupthaar, der jugendliche oder auch in vollgediehener männlicher Schönheit blühende Körper; den Bakchus die schmalen und weichen Schultern, die üppigen, breiten Hüften; den Hermes die jugendliche Gyhebengestalt; den Herkules der ausgebildetste Athletenkörper; die Juno die edle Matronengestalt; die niedern Ideale, bei denen die menschliche Gestalt sich der thierischen Natur näherte (denn man ging nicht bloß auf der Stufenleiter des Ideals aufwärts, sondern auch abwärts), charakterisirten kaum merkbare Zusätze, die der thierischen Natur entlehnt waren; so z. B. kennzeichneten die spitzen Ohren, die Schwänzchen, die Glöckchen unter dem Kinne, die stumpfen Nasen u. s. w. die Faunen, Satyrn, Panen und Pauisken. Man hat dieses sehr genau untersucht, und der Archäologe darf, wenn er die Trümmer einer alten Götterstatue findet, nach sorgfältiger Prüfung kaum einen Irrthum in der Bestimmung begehen, welcher Gottheit das Fragment zukommt. Ich verweise Dich hier auf die gelehrten Untersuchungen eines C. O. Müller, der in seiner „Archäologie der Kunst" die sichersten Merkmale und Kennzeichen der physiognomischen und anatomischen Körperbildung für die einzelnen Idealgestalten mit bewunderungswürdiger Genauigkeit und wahrhaft künstlerischem Scharfblicke angegeben hat. Man hat die Sache so weit verfolgt, daß man durch Messung der einzelnen Körpertheile einen sichern Ueberblick über die Proportionen bekommen hat, welche den einzelnen Idealgestaltungen zum Grunde gelegt wurden. Ich werde Dir künftig hierüber etwas Ausführlicheres mittheilen und bemerke jetzt nur, daß man auf diese Weise die der Natur unmittelbar entlehnten Portraitbildungen unterscheiden und so einen sichern Blick in die Werkstätte der griechischen Künstler thun kann. Denn es giebt sich auf das deutlichste zu erkennen, daß dieselben nach ihnen inwohnenden Ideen schufen, und, da diese national und folglich dem Volke verständlich waren, alles Außerwesentliche und Zufällige verschmähen konnten. So wurden sie veranlaßt, die reine menschliche Form als Symbol der Begriffe, welche sie von dem Ideale hatten, zu gebrauchen. Daher wurde diese das allgemeine Symbol, welches dem Charakter eines jeden Ideals angemessen weiter ausgeprägt und vermannigfaltigt wurde. Dies geschah nun mit einer solchen charakteristischen Unterscheidung, daß an den einzelnen Gestalten

Digitized by Google

Alles als ſymboliſch zu betrachten iſt bis auf die Haltung und Bewegung des Körpers und der Körpertheile, die Mienen, ja die kleinſten äußerlichen Zuthaten und Zugaben. Dies wird Dir Alles deutlich werden, wenn Du, durch die Dir genannten Führer aufmerkſam gemacht, eine größere Anzahl griechiſcher Originalwerke geſehen haſt; denn vor darüber erſchienenen Kupferwerken, wie überhaupt vor allen Kupferſtichen nach Originalen der Kunſt muß ich Dich ſehr warnen, weil hier oft das Weſentliche und Charakteriſtiſche verfehlt oder verwiſcht iſt. Es giebt nur wenige unbedingt zu lobende Nachbildungen eben genannter Art.

Kaum kann ich es unterlaſſen, Dir aus meinem Tagebuche Etwas über meinen Beſuch der Dresdener Glyptothek mitzutheilen, die eine intereſſante Reihe von griechiſchen und römiſchen Kunſtwerken aufſtellt. Man kann aus derſelben den Fortgang der alten Kunſt vom Anfange ihrer Entwicklung, von dem Altar des Delphiſchen Apollo und der Athene Promachos an bis zur Blüthezeit und dann wieder bis zu ihrer Abnahme verfolgen. Auf dieſe Weiſe wird man ganze Jahrhunderte überblicken. Ich hatte das Glück bei der Beſchauung dieſer unſchätzbaren Sammlung den Verfaſſer der oben angeführten „Andeutungen zur Archäologie" zum Führer zu haben und denſelben, was noch mehr werth war, bei guter Laune und im beſten Wohlbefinden zu treffen. Schon früher ſah ich eine dort vorhandene Statue des Aeſculap, die ſich durch eine beſondere bewegte Haltung des Körpers auszeichnete. Böttiger bemerkte, nachdem er uns zu dem rechten Standpunkte geführt hatte: „Er ſteht nicht, ſondern er iſt im Vorſchreiten begriffen; denn wenn man den Arzt ruft, ſo will man ja nicht, daß er ſtehen bleibe, ſondern daß er kommt." An den dort vorhandenen Minervenſtatuen fiel mir der Mangel an Grazie in der Haltung und Kleidung auf. Es kam mir vor, als ob dieſer beſonders durch den über den Hüften befeſtigten Gürtel motivirt werde, wodurch dieſelben ſchmaler erſchienen, als z. B. an den Venusgeſtalten. „Man ſieht, bemerkte Böttiger, es iſt die Göttin, die nie geboren, ſich nie im Spiegel geſehen hat." Bei der Geſtalt eines ſchlafenden Eros, der mit dem Kopfe auf dem das erhöhete Knie bedeckenden Händchen ruhete, während er das andere Knie auf die Erde ſtützte, konnte ich mich der Bemerkung im

Digitized by Google

Stillen nicht erwehren, daß dieſe Stellung — ſelbſt für ein ſchlafendes Kind — kaum natürlich ſei: „Nehmen Sie ſich in Acht, verſetzte der gutmüthige Forſcher, er ſcheint nur zu ſchlafen.“ Ich erinnere nur noch an eine jugendliche Venus, an einen mit bewunderungswürdiger Kenntniß der Anatomie vollendeten Athleten, an einen gleich vortrefflichen Athleten-Torſo, an die beiden Herculanerinnen, welche Muſter für die Drapirung ſind, an den lieblichen bakchiſchen Genius Ampelos, an den trunkenen Silen, der ſich mit dem Bauche auf einen Schlauch lehnt (ἀσκὸς ἐπ' ἀσκῷ, bemerkte Böttiger) und an die großartige ſo genannte Ariadne. Welch ein reiches Feld für das Studium des aufmerkſamen Künſtlers, um ſich zu der Idee der Schönheit der Form zu erheben! Noch reichere Ausbeute findet derſelbe in der Glyptothek zu München.

Ich ſchließe mein Schreiben und werde künftig mein Verſprechen erfüllen, Dir nur wenige Bemerkungen über das Charakteriſtiſche einiger bekannter Bildwerke des Alterthums zu machen, damit Du im Stande ſein mögeſt, dieſe bei Deinen praktiſchen Studien danach beſſer aufzufaſſen und richtiger wiederzugeben.

27.

Lieber Rudolph!

Ich will Dich bei Deinem Studium der Antike nur auf Dasjenige aufmerkſam machen, was Dich zunächſt als Künſtler intereſſirt, und vermeide daher bei der nähern Bezeichnung einiger charakteriſtiſcher Werke der alten Kunſt alle weitere nur den Gelehrten angehende Mittheilung. Es ſcheint mir für den angehenden Künſtler von der größten Wichtigkeit zu ſein, daß er bei der Betrachtung der Antike diejenigen Werke, worin ſich eine getreue Naturanſchauung zu erkennen giebt, von ſolchen unterſcheiden lernt, die nach einer höhern Idee ausgeführt und dieſer gemäß verſchönert und charakteriſirt ſind. So erkennt man bei dem Apollo von Belvedere die menſchliche Geſtalt veredelt nach dem Begriffe, den die Griechen von dem Gotte hatten, wenn er ſiegreich den Pfeil von dem

Digitized by Google

Bogen sendet. Soll dieser Gedanke würdig dargestellt werden, so daß zugleich die religiöse Verehrung in dem Beschauer erweckt wird; so muß die Gestalt eine erhaben-schöne werden. Ich verweise Dich auf die Beschreibung dieser bewunderten Statue, wie wir sie in Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums finden. Bei andern Statuen bemerken wir nicht das Ideal, sondern die schöne Natur. Dies ist wohl von einander zu scheiden. Entweder wollte der Künstler das Ideal nicht darstellen, oder er konnte es nicht. Im letzten Falle ist sein Werk etwas Verfehltes; dagegen ist es, wenn er die schöne Natur dargestellt hat, für den angehenden Künstler etwas sehr Interessantes, und, möchte ich behaupten, für ihn weit wichtiger, als selbst der glückliche Fall, wo das Ideal erreicht ist. Denn da das letztere doch nur von den Griechen richtig gewürdigt werden konnte, und der Künstler unserer Zeit unmöglich mit der Wärme und Begeisterung jene aus religiöser Verehrung hervorgegangenen Ideen aufzufassen vermag; so wird es für ihn als Nachstrebenden weit wichtiger sein, nur Dasjenige zu erkennen, wovon die alten Künstler ausgingen. Dies ist eben die schöne Natur, und da unser Künstler diese in dem griechischen Kunstwerke so vorfindet, wie sie sich rein und ungestört entwickelt hat; so ist dieselbe eben deshalb für ihn von höchster Wichtigkeit, weil er auch von ihr ausgehen muß, um in seiner Weise, seinen religiösen Ansichten gemäß, das Ideal zu schaffen. Das Streben ist dasselbe, wie es sich bei dem alten Künstler zu erkennen giebt, auch das Mittel ist kein anderes; aber das Ziel ist ganz verschieden. Es sind mit einem Worte christliche Ideale; es müßte denn sein, daß unsere Kunst sich auf die Darstellung der griechischen Mythe zu beschränken hätte; was aber sicherlich Niemand zugeben kann, der einen Fortschritt derselben zugiebt.

Es ist also die schöne Natur, welche dem Künstler unsrer Zeit in dem griechischen Kunstwerke besonders interessirt, und deshalb muß man ihn zunächst an alle jene Statuen verweisen, wo sich diese am reinsten zu erkennen giebt. Die neueste Zeit hat in dieser Hinsicht durch die Erwerbung der Bildwerke vom Parthenon in Athen, zu denen der Ilissus und Theseus gehören, treffliche Muster erhalten. Auch der Antinous ist der

Digitized by Google

Classe von Kunstwerken beizuzählen, welche sich gerade in dieser Hinsicht auszeichnen. Es ist eine Portraitstatue aus der Zeit des Kaisers Hadrianus, nach dem Urtheile Visconti's, des größten Italiänischen Archäologen, ein Meisterwerk der alten Kunst. Die Formen sind mehr groß und rund, als zierlich und elliptisch. Sie sind sehr weich, aber nicht weichlich. Die Brust und der Unterleib, die Schultern und Schenkel, so wie die Kniee und die Füße zeigen die schöne Natur, wie sie der Künstler nur wünschen kann — Alles großartig und vortrefflich. Als Portrait kann das Gesicht keinen Affect, keine schwächere, oder stärkere Gemüthsbewegung zeigen. Jedoch ist der Kopf höchst charakteristisch. Man sieht dem schönen Jünglinge eine völlig harmlose Seele an, die von keiner Leidenschaft bewegt wird. Er ist mit sich selbst zufrieden; daher keine Spannung in den Gesichtszügen, nirgend Mißbehagen; aber auch kein Lächeln, welches den stärkern Ausdruck sinnlicher Lust hätte. Es zeigt sich gerade soviel Behaglichkeit in den Zügen, als ein jugendlicher Körper in der Fülle von Kraft, Gesundheit und Schönheit empfindet. Es ist kein Ernst und kein Entzücken wahrzunehmen, und doch ist Beides da, nur das Eine durch das Andere gemildert. Der Kopf kann im Nachbilden verfehlt werden, wenn er zu finster gemacht wird; was leicht geschieht, weil er sich stark mit der Stirn überneigt. Auch muß man das Verhältniß zwischen der eigentlichen Maske, d. h. der Form des bloßen Gesichts, und dem Haarwuchs richtig beobachten, um hier Nichts zu verfehlen.

Diese Bemerkungen mögen hinreichen, um Dich anzuleiten, das Charakteristische in der Form und dem Ausdruck dieser Statue, worin die schöne Natur so glücklich nachgeahmt ist, richtig zu erkennen. Es wird Dir um so leichter, wenn Du damit die wirkliche Natur zu vergleichen Gelegenheit hast.

Digitized by Google

28.

Lieber Rudolph!

„Für die Sculptur, wie für die Malerei ist die Schönheit, und zugleich mit ihr der Ausdruck, unstreitig das erste und höchste Gesetz. Eins ohne das Andere wird in beiden Künsten, entweder kalt, oder gemein. Allein die Plastik hat, um Schönheit der Gestalt zu zeigen, mehr Mittel als die Malerei; denn sie zeigt die ganze Form, und Nichts als die Form. Die Malerei dagegen hat, um Ausdruck zu zeigen, mehr Mittel, als die Plastik, denn der Blick des Auges und die Farbe des Antlitzes erklären am deutlichsten die Bewegungen der Seele; und eben hierdurch vermag sie wiederum eine eigene geistige Schönheit darzustellen, und wer sie verkennen wollte, müßte nie ein Gemälde von Rafael gesehen haben. Sonach gehört der Malerei die Idealität des Gefühls, der Plastik die Idealität der Gestalt; diese zeigt eine vorwiegende Richtung zum Erhabenen, jene zum Ausdrucksvollen. So jedoch, daß dieses durchaus nicht für ein wechselseitiges Ausschließen genommen werden darf. Wohin dieser Mißverstand führt, zeigen die Beispiele zweier der größten Maler. Michelangelo Caravaggio ging bloß auf den Ausdruck und trieb selbst in seinen Madonnen die Gemeinheit oft bis zum Widerlichen. Rafael Mengs trachtete nach dem entgegengesetzten Aeußersten, und sein Apollo mit den Musen in dem Deckengemälde des großen Saals in der Villa Albani zeigen zum Verwundern, zu welcher Frostigkeit seine Begeisterung für reine Schönheit ihn verleitete."

Dies sind Worte aus einem Dir obenangeführten Werkchen, von denen ich ausgehen will, um Dir einige Bemerkungen über die Niobe und den Laokoon zu machen. Dir ist Dasjenige, was Winkelmann in der Geschichte der Kunst und H. Meyer in den Propyläen über diese Kunstwerke geschrieben haben (vgl. Propyl. Bd. II, St. 1, S. 52), hinlänglich bekannt, wie ich aus Deinem Schreiben ersehen habe, und ich

Digitized by Google

beſchränke mich daher bloß auf einen Vergleich beider hinſichtlich des Ausdrucks.

Wenn Du, wie Du thuſt, den Kopf der Niobe ſchön findeſt, ſo iſt dies mir ein Beweis, daß Du Sinn für Schönheit der Antike haſt, und wem dieſer eigen iſt, der kann in der Kunſt nicht ganz zurück ſein. Auch haſt Du es recht gemacht, denſelben oft und lange anzuſehen, um ihn Deiner Einbildungskraft tief einzuprägen. Wer blindlings an Meiſterwerke der Kunſt geht, wird nie das Wahre treffen. Achte ja recht genau auf die Wendung des Kopfes und die außerordentliche Einfachheit und Reinheit der Formen. Hier iſt kein Zierrath, kein äußerlicher Schmuck, nicht die geringſte Affectation — einfache Schönheit, aber eben dadurch großartig. Der Schmerz erſcheint aufgelöſt in Wehmuth, aber dabei der Stolz der Herrſcherin und der Mutter; denn ſie vermaaß ſich, den Göttern ſich gleich zu ſtellen. Der Schmerz über den Verluſt des Theuerſten iſt bei aller Tiefe doch gemäßigt. Gleichwohl iſt dem plaſtiſchen Principe, der Schönheit der Form, nicht zu viel aufgeopfert. Bei längerer Betrachtung fühlt man das Leiden immer inniger; doch iſt der Eindruck auf unſer Herz ſanft rührend, nicht erſchütternd. Da in der Niobe die ſtolze Tantalidin nur von dem mütterlichen Gefühle überwältigt, keineswegs aber von der ſie beſtürmenden höhern Gewalt beſiegt erſcheint; ſo wollte, müſſen wir ſchließen, der Künſtler nicht die innere Größe und die äußere Würde dem Ausdrucke des Schmerzes aufopfern, und dadurch iſt auch die Wahl des Gegenſtandes und des Moments vollkommen gerechtfertigt für die Plaſtik, für die höhere ideale Auffaſſung und Darſtellung. Der Kopf der Niobe iſt alſo in dieſer Hinſicht ein hohes Muſter, und man würde ſehr irren, wenn man hier nur getreue Naturnachahmung ſuchte. Er ſteht vermöge des ihm zum Grunde liegenden poetiſchen Gedankens, den ich einen hochtragiſchen nennen möchte, weit höher.

Betrachten wir dagegen den Laokoon! Hier iſt Alles bis auf den kleinſten Theil des Körpers auf den Ausdruck berechnet. Es iſt nicht bloßes Seelenleiden, wie bei der Niobe, ſondern auch körperlicher Schmerz. Er iſt von Ungeheuern überwältigt; er ſieht von ihnen auch ſeine Kin-

Digitized by Google

der umwunden, und schmerzliches Mitleid mit diesen unschuldigen Opfern mischt sich in seine Körperqualen. Insofern nun in dem Unglücklichen der Mensch von äußerer physischer Gewalt erdrückt, von dem innern Seelenleiden überwältigt erscheint, waren hier die Motive zu stark, als daß dem plastischen Principe, der Schönheit der Form, ohne Verletzung der Naturwahrheit Etwas aufgeopfert werden konnte. Daher kann man den Laokoon ganz anatomisch und physiologisch betrachten, und man wird in diesem Wunderwerke der Technik überall das Hauptmotiv wieder erkennen. Aber er tritt auch eben dadurch in eine ganz andere Sphäre der Plastik. In der Niobe erscheint die menschliche Freiheit im vermessenen Kampfe mit einer höhern Macht; während Laokoon, seiner moralischen Freiheit beraubt, dem Schmerze unterliegt. Folglich schließt er sich mehr den Werken der Malerei an, in so fern in ihm das Princip des gefühlvollen Ausdrucks, also das Sentimentale oder richtiger das Pathetische vorherrscht, und man hat gewiß nicht mit Unrecht behauptet, daß er ein Werk der spätern Zeit sei. Er ist bestimmt nach Alexander dem Großen verfertigt, wo die Plastik unter einem gewissen Einflusse der Malerei stand. Immer aber ist in diesem Werke die bewunderungswürdigste Naturwahrheit, die sich an einer großartigen, höchst charakteristischen männlichen Gestalt zu erkennen giebt, der Hauptvorzug, und insofern liegt die wahre Erkenntniß desselben uns näher; der Anblick ergreift uns tiefer und erschüttert uns. Kein Wunder, wenn dieses Werk des Alterthums auch gerade unter unsern Künstlern so viele warme Verehrer gefunden hat.

Dies möge genug sein, lieber Rudolph, um Dich gegen manche Vorurtheile und falsche Ansichten über die alten Kunstwerke zu sichern und zu der innigen und festen Ueberzeugung zu bringen, daß für den schaffenden Künstler die ideale Anschauung unbedingt nothwendig ist, und unsere moderne historische Malerei nie zu etwas Höherem gelangen kann, so lange sie einem sklavischen Materialismus huldigt. Für die historische Malerei gilt durchaus das Princip der höhern Charakteristik. Gleichwohl kann hier nicht genug gewarnt werden, daß der Künstler die Nothwendigkeit der höchsten technischen Fertigkeit nicht verkenne. Er

Digitized by Google

muß sich diese erwerben und hauptsächlich mit gründlichen Uebungen im Zeichnen den Anfang machen, wozu ihm nicht bloß das Studium der Antike, sondern auch, und hauptsächlich, das Studium der Natur die beste Gelegenheit geben wird. Ich werde Dich nun noch auf eine Seite der alten Kunstwerke aufmerksam machen, welche für Dich von Interesse ist, um ganze Gestalten richtig aufzufassen. Hiervon sobald als möglich.

29.

Lieber Rudolph!

Freilich ist es für den bildenden Künstler nothwendig, sich anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers zu verschaffen. Hiervon hast Du Dich durch Deine Zeichnung nach dem Laokoon richtig überzeugt. Daß Du bei dem ersten Aufriß mit der Kohle, deren fleißige Handhabung ich Dir nicht genug empfehlen kann, auch die von Fischer herausgegebene Anatomie und ein gut gearbeitetes anatomisches Modell berathfragt und verglichen hast, ist nur zu billigen. Zu Deinen weitern anatomischen Studien empfehle ich Dir besonders folgendes höchst interessante Werk: „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung zur anatomischen Wissenschaft und bildenden Kunst von Ludwig Choulant. Nebst einer Auswahl von Illustrationen nach berühmten Künstlern, Hans Holbein, Leonardo da Vinci, Rafael u. A. Herausgegeben von Rudolph Weigel. In 43 Holzschnitten und 3 Chromolithographieen, Leipzig, R. Weigel, 1852, 4. Du mußt über die Gegenstände der Osteologie und Myologie, welche Wissenschaften den Künstler am meisten interessiren, Dich durch eigene Anschauung der Natur an Skeletten und passenden Leichnamen, welche von dem Messer des Anatomen gut präparirt sind, überzeugen. Freilich kein schöner Anblick für das Auge des an der Oberfläche haftenden Laien, aber bewunderungswürdig für den aufmerksamen Beobachter der Natur! — Woher wohl die alten Künstler ihre so genaue Kenntniß der Anatomie geschöpft haben? Sie sahen und beobachteten die nackte Natur bei den mannig-

Digitized by Google

faltigſten Bewegungen der ſchönſten und kräftigſten jugendlichen Körper in den öffentlichen Gymnaſien und den feierlichen Spielen. Du mußt Alles, was über die richtige anatomiſche Darſtellung der Antike und die den verſchiedenen Geſtaltungen angemeſſene Ausbildung der einzelnen Körpertheile und Muſkeln, als der Pectoralmuſkeln, der Deltoiden u. ſ. w. in der oben angeführten Archäologie der Kunſt von K. O. Müller mitgetheilt iſt, nachleſen, um Dich zu überzeugen, wie ſich die ſchöne, an griechiſchen Körpern größtentheils durch Gymnaſtik ausgebildete Natur von der unſrigen, die durch manche bei uns eingeführte Unſitte der Mode in Tracht und Kleidung verkrüppelt und verunſtaltet iſt, unterſcheidet.

Ganz beſonders wichtig iſt für Dich aber jene ſchon bei den Alten ausgebildete Lehre von den Proportionen, welche bei ihnen Symmetrie genannt wurde, und ich hoffe, daß Du es mir Dank wiſſen wirſt, wenn ich Dir Einiges daraus in überſichtlicher Ordnung zuſammenſtelle.

Die Entwicklung der menſchlichen Geſtalt geſchieht nach gewiſſen Größenverhältniſſen, welche bei dem völlig ausgewachſenen Körper ein ſchönes Ebenmaaß der Glieder bewirken. Man nennt dieſelben Proportionen, welche jedoch bei den verſchiedenen Altern und Geſchlechtern ſo wie auch Arten der Geſtaltung verſchieden ſind. Bei Kindern ſind ſie anders, als bei Erwachſenen; bei der weiblichen anders, als bei der männlichen. Eben ſo hat die ſchlanke Geſtalt andere Verhältniſſe, als die gedrungene. Kein Wunder alſo, daß den verſchiedenen Idealen der griechiſchen Kunſt auch verſchiedene Proportionen zum Grunde lagen, wodurch ſich eben das feine künſtleriſche Gefühl ihrer Erfinder bewährt. Es iſt daher nur für den praktiſchen Zeichner in ſo fern von Wichtigkeit, hierauf zu achten, weil er dadurch den Sinn für richtiges Verhältniß im Allgemeinen mehr ſchärft, ſein Gefühl für Mißverhältniſſe empfindlicher und reizbarer macht.

Man hat verſchiedene Maaßſtäbe angenommen, um die Proportionen des menſchlichen Körpers richtig und genau zu beſtimmen und hierzu einzelne Theile des Körpers, den Kopf, das Geſicht, die Hand oder den Fuß gewählt. Ich werde nur die erſten beiden Maaße berückſichtigen, weil

Digitized by Google

hiernach Meſſungen an antiken Muſtern vorgenommen ſind, welche ich Dir mittheilen wollte. Die Kopflänge giebt eine ſenkrechte Linie, welche die Höhe des Kopfes vom Kinn bis zum Scheitel bezeichnet. Die Geſichtslänge giebt eine gleiche von der Länge des Geſichts vom Kinne bis zu den Haarwurzeln, d. h. bis dahin, wo der Haarwuchs über der Stirn ſeinen Anfang nimmt.

Man rechnet 8 Kopflängen auf die ganze Geſtalt; aber es gehören dazu 10 Geſichtslängen.

Die Geſichtslänge theilt man bequem in 3 gleiche Theile: Stirn, Naſe und den noch übrigen Theil des Geſichts, der aus dem Mund und dem Kinn beſteht. Man nennt einen ſolchen Geſichtstheil Pars.

Jede Pars theilt man wieder in 12 kleinere Theile, welche man Minuten genannt hat.

Nicht ganz ſo bequem iſt die Eintheilung der Kopflänge. Hier hat man 4 Partes angenommen und jede derſelben in 12 Minuten getheilt. Man nimmt den Theil vom Scheitel bis zum Anfang des Haarwuchſes als der Stirn gleich, was aber nicht mit der Natur übereinſtimmt; denn die Stirn iſt größer. Dies thut aber für uns Nichts zur Sache; es iſt nur um dieſe beiden Arten des Maaßſtabes genau zu beſtimmen.

Weiter kann man nun die Theile des übrigen Körpers unter einander vergleichen, und hier findet man eine merkwürdige Uebereinſtimmung, bei welcher die Zahl 3 zum Grunde liegt. Mit dem Maaße von 3 Geſichtslängen kann man nämlich 3 Theile des Körpers, welche von der Natur durch beſtimmte Abſätze bezeichnet ſind, genau meſſen. Dieſe Abſätze denke Dir durch wagrechte Linien bezeichnet, und zwar ſo, daß die erſte ſich da befindet, wo das Bruſtbein (sternum) unter dem Halſe ſeinen Anfang nimmt; die zweite da, wo der Nabel liegt; die dritte da, wo der Unterleib (abdomen) ſich endigt; die vierte ſei dicht über der Knieſcheibe (patella) gezogen. Die obenbezeichneten völlig gleichen Theile zu 3 Geſichtslängen ſind folgende:

1) Von Anfang des Sternum bis zum Ende des Abdomen,
2) Vom Nabel bis über der Knieſcheibe,
3) Von dem obern Anfange der Knieſcheibe bis zur Fußſohle.

Digitized by Google

Hiermit schließe ich meine erste Mittheilung über die Proportionen des menschlichen Körpers. Nur das möge noch bemerkt sein, daß man eine Gesichtslänge der Länge der Hand gleich achtet und man sie daher auch palma (die flache Hand) nennen kann. Folglich ist die Hand $^1/_{10}$ der Gesammthöhe.

30.

Lieber Rudolph!

Du würdest irren, wenn Du glaubtest, daß sich die in meinem vorigen Briefe bezeichneten gleichen Distanzen, bei denen die Zahl 3 zum Grunde liegt, genau bei allen den schönsten Statuen des Alterthums wiederfänden. Vielmehr trifft man je nach dem Charakter einer jeden kleine Abweichungen. Du magst aus folgender Mittheilung selbst urtheilen; jedoch mußt Du hierbei bemerken, daß die von mir anzugebende Messung nach Kopflängen, nicht nach Gesichtslängen geschehen ist, was aber in der Sache dasselbe ist; nur liegt hier natürlich nicht die Zahl von 3, sondern 4 Partes zum Grunde. Die Messungen betreffen folgende fünf Statuen: I. den Borgheſischen Achill; II. den Faun vom Capitolium; III. den Farneſischen Hercules; IV. den Apollo von Belvedere; V. den Coloß von Monte Cavallo.

I. Die 1. Distanz = 2 Kopflängen, 1 Pars, 7 Minuten.
= 2. = = 2 = 1 = 7 =
= 3. = = 2 = 0 = 9 =

Also sind beim Borgh. Achill die Theile vom Sternum bis zum Abdomen und vom Nabel bis zum obern Anfang der Kniescheibe einander gleich. Der Theil vom letztgenannten Punkte bis zur Fußsohle ist der schwächste; denn er hat 10 Minuten, also fast eine ganze Pars weniger. Die übrigen Unterschiede magst Du Dir bei den folgenden Angaben selbst suchen.

Digitized by Google

II.	Die	1.	Distanz	—	2	Kopflängen,	1	Pars,	9	Minuten.
	"	2.	"	—	2	"	2	"	9	"
	"	3.	"	—	2	"	1	"	9	"
III.	"	1.	"	—	2	"	2	"	5	"
	"	2.	"	—	2	"	2	"	9	"
	"	3.	"	—	2	"	2	"	9	"
IV.	"	1.	"	—	2	"	1	"	4	"
	"	2.	"	—	2	"	1	"	5	"
	"	3.	"	—	2	"	1	"	9	"
V.	"	1.	"	—	2	"	2	"	5	"
	"	2.	"	—	2	"	2	"	11	"
	"	3.	"	—	2	"	2	"	5	"

Du wirst hieraus ersehen, daß bei IV., dem Apollo von Belvedere, die dritte Distanz die stärkste ist, wodurch diese Statue auch wirklich die viel bewunderte schlanke Gestalt erhält. Ich füge nur noch hinzu, daß bei Kindern die erste Distanz immer bedeutend größer ist, als die zweite.

Ich glaube Dich nicht zu verwirren, wenn ich Dir noch eine andere Art der Messung anführe, wobei man nur zwei Theile des Oberkörpers mit einander verglichen hat, nämlich das Sternum und den Theil von dem untern Ende desselben bis zum Nabel. Du kannst aus den folgenden Messungen deutlich sehen, wieviel Einfluß eine Abweichung zwischen diesen beiden Theilen auf den Charakter der ganzen Gestalt hat. Ich nehme folgende Kunstwerke, welche im Charakter sehr verschieden sind: I. den sogenannten Theseus vom Parthenon; II. den Borgheſischen Achill; III. den Farneſischem Hercules; IV. den Pariſer Faun; V. den Coloß vom Monte Cavallo; VI. den Apollo von Belvedere; VII. den Apollino. A sei das Sternum, B der Theil vom Ende desſelben bis zum Nabel. — I. und II. sind ältere Statuen; die übrigen sind spätern Ursprungs.

I.	hat	A	—	0	Kopflänge	3	Partes,	3	Minuten.
	"	B	—	0	"	3	"	1	"
II.	"	A	—	0	"	3	"	5	"
	"	B	—	0	"	3	"	3	"

Digitized by Google

III.	hat	A	= 0	Kopflänge	3	Partes,	6	Minuten.
	=	B	= 0	=	3	=	6½	=
IV.	=	A	= 0	=	3	=	2	=
	=	B	= 0	=	3	=	4	=
V.	=	A	= 0	=	3	=	1	=
	=	B	= 0	=	3	=	10	=
VI.	=	A	= 0	=	3	=	0	=
	=	B	= 0	=	3	=	9	=
VII.	=	A	= 0	=	2	=	8	=
	=	B	= 0	=	3	=	8	=

Aus dieſer Zuſammenſtellung wirſt Du erſehen, daß die letztaufgeführte Statue ſich durch eine auffallende Verlängerung des Leibes d. h. desjenigen Theiles auszeichnet, der von dem Ende des Sternum bis zum Abdomen geht; was dieſelbe auch beſonders charakteriſirt. Wir haben in ihr alſo das Gegentheil von dem oben beim Apollo von Belvedere Bemerkten wahrzunehmen.

Den Schluß der ganzen Betrachtung nächſtens.

31.

Lieber Rudolph!

Erinnere Dich meiner oben gemachten Bemerkung, daß die Länge der Hand (Palma) den 10. Theil der Geſammthöhe des ganzen Körpers, alſo ſoviel als eine Geſichtslänge, beträgt. So kann man auch andere Körpertheile mit der Geſammthöhe vergleichen, nämlich

1) den Fuß, den man gewöhnlich zu $^1/_6$ der Geſammthöhe, ſicherer aber zwiſchen $^1/_6$ und $^1/_7$ annimmt;
2) den Unterarm, vom Ellenbogen bis zur Spitze des Mittelfingers, cubitus, zu $^1/_4$ der Geſammthöhe;
3) Die Bruſt-Höhe zu $^1/_6$ der Geſammthöhe, alſo gleich dem Fuße in der Länge;

Digitized by Google

4) die Höhe des Körpers vom obern Anfange des Sternum bis zu den Haarwurzeln, zu $^1/_7$ der Gesammthöhe;
5) die Höhe des Körpers von dem obern Anfange des Sternum bis zum Scheitel (vertex), zu $^1/_8$ der Gesammthöhe, also gleich der Länge des Sternum und des Fußes.

Außer der Höhe oder Länge des Körpers hat man auch auf seine Breite zu sehen. Besonders wichtig ist hier die Breite der Schultern von dem Sternum bis zu dem äußern Theile derselben, weil hierdurch die menschliche Gestalt bei beiden Geschlechtern charakterisirt wird; aber auch sonst ist der hier bemerkbare Unterschied wichtig. Denn die breite Brust charakterisirt den Helden, die schmalere ungymnastische und besonders weibliche Gestalten, bei welchen letztern die Hüften dagegen breiter erscheinen (so wie auch die Deltoiden bei ihnen kaum merklich sind). Ich setze Dir diese vorherbezeichneten Maaße (nach der Breite vom Sternum bis zu den äußersten Schultern) in folgender Ordnung her. I. Der Farnesische Hercules; II. der Coloß vom Monte Cavallo; III. der Faun von Paris; IV. die Mediceische Venus; V. die Capitolinische Venus.

I.	hat	1	Kopflänge,	1	Pars,	6	Minuten.
II.	=	1	=	1	=	1	=
III.	=	0	=	3	=	8	=
IV.	=	1	=	0	=	0	=
V.	=	0	=	3	=	4	=

Auffallend schmal in den Schultern ist also der Faun von Paris, wodurch er sich als ungymnastische Figur zu erkennen giebt.

Hoffentlich wirst Du bei Deinen Zeichnungen nach ganzen Statuen — eine Uebung, welche ich Dir nicht genug empfehlen kann — durch das bisher Mitgetheilte achtsam werden und durch das Vergleichen der einzelnen Körpertheile unter einander bald zur richtigen Beurtheilung Deiner Arbeit und zur Verbesserung etwaiger Fehler gegen die Proportionen gelangen. Du mußt nur nicht vergessen, immer den einmal gewählten Gesichtspunkt, den Entfernungspunkt und die Horizontallinie festzuhalten; denn sonst wirst Du die Ansicht stets verschieben. Jetzt werden wir uns hinlänglich verstehen, weil ich Dir die

Digitized by Google

Erklärung dieser Kunstausdrücke oben bei meinen Mittheilungen über die Perspective gegeben habe. Ich füge nur noch hinzu, daß es für die richtige Darstellung einer ganzen Gestalt von äußerster Wichtigkeit ist, den Schwerpunkt derselben zu ermitteln. Dies geschieht, indem man eine *senkrechte* Linie durch die Mitte der ganzen Gestalt zieht, wodurch das Gewicht derselben auf beiden Seiten gleich vertheilt wird. Ist dieses *nicht* beobachtet, so sagt man, daß die Gestalt *aus dem Schwerpunkte falle*. Die ganze Lehre hiervon gehört in die Physik, auf welche Wissenschaft ich Dich daher verweise.

Nun genug. Künftig mache ich Dir noch einige Andeutungen über das Zeichnen nach dem lebenden Modelle, wo ich dann auch der Farben erwähnen muß. Erwarte aber nur darüber das Allernothwendigste, um Dich auf den Unterschied in der Behandlungsweise aufmerksam zu machen.

Gehab Dich wohl!

32.

Lieber Rudolph!

Ich gehe nun dazu über, Dir in Beziehung auf das Zeichnen nach einem lebenden Modelle mittelst der verschiedenen Kreiden (der schwarzen und weißen) einige Bemerkungen zu machen. Eigentlich kann wohl Niemand eine vollkommene Kreidezeichnung anfertigen, welcher nicht malen kann, d. h. die den Gegenständen zukommenden Farben zu mischen und aufzutragen weiß. Und in der That, was ist eine Zeichnung anders, als eine Art (monochromatischer) Malerei, wobei man Alles aus Einer Farbe herausarbeitet? Ich glaube daher, daß schon der Zeichner einen richtigen Begriff von der Farbe haben muß, vorzüglich wenn er Gegenstände nachahmen soll, bei denen sich ein mannigfaltiges Farbenspiel zu erkennen giebt. Man reicht hier nicht mit den bloßen Regeln über das Clairobscur aus, weil noch etwas Drittes hinzukommt, nämlich die den Gegenständen zukommende, ihnen eigenthümliche Farbe, welche man, wie

Digitized by Google

Fig. 33.

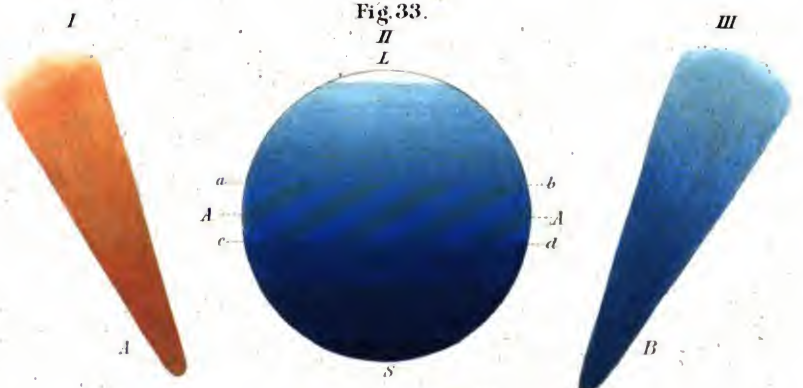
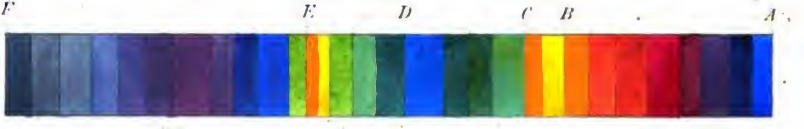


Fig. 34.



Digitized by Google

Du aus früherer Mittheilung weißt, die Localfarbe nennt. Durch dieſe wird das Clairobſcur mannigfaltig modificirt; was auch der Zeichner zu beachten hat. Er darf nicht die Wirkungen deſſelben allein wiedergeben, weil dadurch ſeine Zeichnung nur etwas Abſtractes würde, und am Ende alle dargeſtellten Gegenſtände auf eine und dieſelbe Weiſe behandelt werden könnten. So würde der charakteriſtiſche Unterſchied, der ſich an ihnen im Stoffe zu erkennen giebt, ganz aufhören. Man würde den Gyps, den Marmor, das Fleiſch und die Subſtanzen überhaupt wenig oder gar nicht unterſcheiden. Dies aber ſoll und muß der Fall ſein, damit jeder Form ihr Recht geſchieht.

Indem ich alſo von dieſer materiellen Anſicht ausgehe, will ich Dir zunächſt deutlich zu machen ſuchen, was man unter Farbentönen verſteht. Es iſt nöthig, daß der Zeichner wohl auf dieſe achtet und hiernach das Clairobſcur gehörig modificirt.

Ich verweiſe Dich zunächſt auf die Fig. 33 dargeſtellte Kugel L S, wobei Du aber gänzlich von der oben gelehrten Wirkung des Clairobſcur abſtrahiren mußt. Vielmehr magſt Du Dir dieſelbe überall und an allen Punkten gleichmäßig und hinlänglich erleuchtet denken, ſo daß man ihre Localfarben deutlich erkennen kann.

Den Punkt L nenne ich den Lichtpol, S den Schattenpol. Jener iſt vollkommen hell, dieſer vollkommen dunkel. Für beide Extremitäten haben wir Schwarz und Weiß. Was in der Mitte liegt, iſt weder das Eine, noch das Andere. Ich nenne es Farbe; hier iſt es die blaue. Jeder wird zwiſchen den Theilen der Kugel, welche durch die Linien a b und c d von einander getrennt ſind, leicht einen Unterſchied bemerken; was über a b liegt iſt hellblau, was unter c d liegt iſt dunkelblau, mit Ausnahme der beiden Pole. Das, was zwiſchen beiden Linien in der Mitte liegt, iſt blau. Man könnte auch ein mehr Hellblau oder mehr Dunkelblau unterſcheiden, ſo wie man auch eine hellere, die hellſte blaue Farbe nennen hört. Dies ſind aber lauter relative Ausdrücke, und im Grunde iſt Alles, was hier zwiſchen den beiden Polen in der Mitte liegt, blau. Man nimmt daran aber verſchiedene Degradationen wahr, und zwar, gerade wie wir es bei dem

Digitized by Google

Lichte bemerkt haben, ſowohl nach dem Lichtpole, als nach dem Schattenpole hin. Die Degradationen von der zwiſchen a b und c d liegenden blauen Farbe nach dem Lichtpole ſind nun die höhern oder hellern Töne; die nach dem Schattenpole degradirte blaue Farbe nennt man die tiefern oder dunklern Töne, und Dasjenige, was zwiſchen beiden in der Mitte liegt den wahren Ton der blauen Farbe.

Gleicherweiſe kannſt Du Dir ſtatt der blauen Farbe die rothe, gelbe, grüne, violette, oder Orange-Farbe denken, ja eine jede beliebige Miſchung aus dieſen Farben, welcher Art ſie ſein möge; von allen ſind Degradationen möglich, und zwar ſowohl dunklere, als hellere, tiefere, als höhere Töne.

Aber man kann zwiſchen beiden Polen auch Degradationen annehmen, die aus einer Miſchung von Schwarz und Weiß beſtehen, wodurch die graue Farbe hervorgeht, und dieſe ſo entſtehend denken, daß zu der weißen Farbe immer mehr ſchwarze hinzugefügt wird, bis zu dem Punkte, wo das reine Schwarz (ohne alle Beimiſchung von Weiß) eintritt, was am Schattenpole geſchieht; oder umgekehrt, daß zu dem Schwarz immer mehr Weiß hinzugeſetzt wird, bis alles Schwarz völlig verſchwindet, und das reinſte Weiß eintritt; was am Lichtpole geſchieht. Das wahre Grau wird dann zwiſchen Licht und Schatten in der Mitte liegen.

Man kann dieſe Degradationen nun auf zweierlei Weiſe bei dem Schwarz bewirken. Entweder man nimmt die weiße Farbe, alſo eine zweite Subſtanz hinzu, oder man benutzt dazu die weiße Fläche, auf welche man das Schwarz aufträgt, indem man die Subſtanz deſſelben immer mehr verdünnt (durch beigemiſchte Flüſſigkeit). Farben der erſten Art nennt man Deckfarben, dagegen die letztern Saftfarben oder Lafirfarben genannt werden. Dieſe ſind transparent und haben wenig Körper; daher vegetabiliſche Subſtanzen ſich dazu vorzüglich eignen, während zu erſtern nur Erd- und Mineralfarben dienlich ſind. Sämmtlicher Farben natürliche Beſchaffenheit und Bereitung lehrt die Chemie.

Könnten wir, um die hellern und tiefern Töne der Farben zu bilden, mit den übrigen eben ſo verfahren, wie mit dem Schwarz; ſo hätten

Digitized by Google

wir vollkommene Farben. Leider aber ist dies nur noch mit der blauen Farbe möglich, wenn man dazu in der Oelmalerei das Kernschwarz nimmt, dessen degradirte Tinten aus Weiß bläulich werden, und in gewisser Hinsicht auch mit dem Berlinerblau (ebenfalls in der Oelmalerei), so wie mit dem Indigo (in der Gouache- und Acquarell-Malerei); welche Farben an Tiefe bis zum Schattenpole ziemlich hinanreichen.

Dagegen geht weder das Gelb, noch das Orange, noch das Roth zum Schattenpole hinab; tiefer, als dieses, das Grün und Violett; und hierin eben besteht die Unvollkommenheit der genannten Farben. Das Schlimmste hierbei ist, daß man, um das, was ihnen an Tiefe fehlt, zu ergänzen, nicht überall mit dem verhältnißmäßigen Zusatz von Schwarz, was das leichteste und natürlichste Mittel wäre, ausreicht. Denn auf diese Weise entstehen oftmals Farben, welche durch ihren Schmutz und ihre Kälte für den Maler ganz unbrauchbar sind.

Noch mache ich den Zusatz, daß der unmerkliche Uebergang eines Farbentons in einen nächst höhern oder tiefern derselben Farbe eine Nüance genannt wird, wie solches aus A und B Fig. 33 deutlich wird, indem A die Nüancen von Braunroth und B die von Blau darstellt, und zwar von dem Punkte an, bis zu welchem beide Farben an sich in ihrer Tiefe hinabreichen. Du wirst daraus ersehen, daß B weiter zum Schattenpole hinabreicht als A. Es gehört zum Begriffe der Nüance, daß der Uebergang so fein und unmerklich ist, daß auch das schärfste Auge weder in der Nähe, noch in der Ferne irgend eine Grenze, einen Abschnitt, eine Störung bemerkt. Je größer die Fläche ist, desto schwerer sind diese unmerklichen Uebergänge zu erreichen. Das dabei nöthige Vertreiben der Farben in einander nennt man Impastiren. Der Landschaftsmaler hat beim Malen der Luft auf die Verschmelzung des Lichtes in die Farbe der Luft ganz besonders zu achten.

Du magst dies Alles als vorläufige Bemerkungen, nicht aber als überflüssig betrachten.

Digitized by Google

33.

Lieber Rudolph!

Ich muß noch etwas bei der abſtracten Betrachtung der Farben verweilen, um nachher Dir deutlicher zu ſein, wenn ich davon rede, wie ſie ſich an den Gegenſtänden unter der Wirkung des Clairobſcur zu erkennen geben.

Es iſt jedem Auge ſehr leicht, die Degradationen einer Farbe wahrzunehmen und zu unterſcheiden; aber es iſt ſehr ſchwer, verſchiedene neben einander ſtehende nüancirte (verſchmolzene) Farbentöne richtig zu erkennen, und noch ſchwerer, ſie durch Miſchung zu treffen und in gehörige Harmonie zu bringen. Dies iſt Sache eines geſchickten Coloriſten und hängt von dem künſtleriſchen Gefühle ab.

Ich habe in meinem vorigen Briefe nur von den Degradationen der einzelnen Farben geſprochen und behaupte jetzt, daß der Künſtler ein leichtes Spiel hätte, wenn alle Gegenſtände der Außenwelt einfarbig wären. Er könnte die Degradation leicht erkennen und in den Tönen nicht irren. Nun hat aber jeder Gegenſtand eine andere Farbe, ja oft iſt an dieſer ſelbſt wieder eine große Mannigfaltigkeit wahrzunehmen. Wie weit reicht hier nun die Theorie unſerer Optiker und Farbenforſcher? Wenn es dem Künſtler an dem Gefühle fehlt (welches er im Auge haben muß), den richtigen Ton zu treffen; ſo wird ihm alle Theorie nicht helfen.

Ein Hauptgrund der Schwierigkeit, hier mit dem bloßen Verſtande durchzukommen, liegt in der großen, ja unendlichen Mannigfaltigkeit der Farbentöne an den ſichtbaren Gegenſtänden. Nur um Dir hiervon einen Begriff zu machen, füge ich noch Folgendes zu meinem vorigen Schreiben hinzu.

Man kann ſich die Uebergänge, welche die Farben bilden, auch ohne die Degradationen des Lichts und des Schattens denken, ſo daß ein Farbenton in den andern von einer verſchiedenen Farbe übergeht, z. B. Roth in Grün, oder Gelb in Violett u. ſ. w. Du mußt hierbei von dem oben gebrauchten Bilde einer Kugel ganz abſtrahiren. Denke Dir viel-

Digitized by Google

mehr nur eine Linie, die zwiſchen beiden Polen der Kugel mitten inne liegt. Wir wollen ſie den Aequator nennen. Auf dieſer Linie mögen nun die verſchiedenen Farben in ihren wahren Tönen neben einander ſtehen, und zwar ſo, daß ſich ein unmerklicher Uebergang von der einen in die andere bildet. Wie dieſer entſteht, lehrt uns das vollkommenſte Farbenbild in der Natur, der Regenbogen. Wir bemerken hier Folgendes.

Wenn die eine von den drei Farben Roth, Blau und Gelb an die andere tritt, ſo bildet ſich erſt eine Mittelfarbe, die aus beiden gemiſcht iſt. Tritt alſo Roth an Blau, ſo bildet ſich erſt Violett, ehe die blaue Farbe eintritt. Tritt Roth an Gelb, ſo bildet ſich erſt Orange, ehe Gelb eintritt. Eben ſo entſteht erſt Grün, wenn Blau an Gelb tritt. Man nennt dieſe ſämmtlichen 6 Farben urſprüngliche (Primitiv-) Farben. Nach Andern giebt es ſolcher Farben, die auch Cardinalfarben genannt werden, nur vier. Dieſe ſind: Roth, Blau, Gelb und Grün. Die Natur derſelben iſt von Goethe, nach dem Urtheile von Kennern, in das wahre Licht geſtellt.

So gehen die Farben unmerklich in einander über, und ich habe, um dieſes zu verſinnlichen, Fig. 34 eine ſolche Stufenleiter der Farbentöne hergeſetzt, welche ich die Farbentonleiter nennen will.

Hieraus ergiebt ſich nun, daß, um einen Uebergang von Blau zum Gelb zu erlangen, zwei Wege möglich ſind:

1) entweder es tritt Grün, oder
2) es tritt Roth dazwiſchen.

Iſt das erſte der Fall, ſo tritt erſt Blaugrün, dann Grün und endlich Gelbgrün ein.

Iſt das zweite der Fall, ſo entſteht neben dem Blau erſt Blauviolett, dann Violett, dann Rothviolett; ferner Roth, dann Rothorange, Orange und endlich Gelborange. Man nennt dieſe degradirte Farben.

Es entſtehen hier alſo gewiſſe Degradationen, wodurch die Töne der Farben unter einander beſtimmt werden. Dieſe kannſt Du Dir ſo deutlich machen, daß Du wieder eine Kugel mit dem Licht- und Schat-

Digitized by Google

tenpole annimmſt. Denke Dir nun ferner den Theil der hier angegebenen Tonleiter A C ſo aufgelegt, daß die blaue Farbe unten den Schattenpol einnimmt, die gelbe aber oben den Lichtpol, indem die rothe den Aequator bedeckt, die Linie A A Fig. 33. Hiernach hat die gelbe Farbe den höchſten, die blaue den tiefſten Ton. Jene hat eine Neigung, das Licht an ſich zu ziehen; dieſe eine Neigung zur Dämmerung. Die in der Mitte ſtehende rothe Farbe tritt ſtark hervor, daher läßt ſie auch die Gegenſtände, welche ſie bekleidet, ſtärker hervortreten. Eine Degradation von der rothen Farbe zum Lichte (dem Gelb) bildet das Orange; eine gleiche zum Schatten (zu dem Blau) bildet das Violett. Daher hat das Orange einen höhern Ton als das Roth; das Violett aber einen tiefern Ton als das Roth. Man kann alſo hier Blau, Roth und Gelb *Haupttöne*; Violett und Orange *halbe Töne*; dagegen Blauviolett und Rothviolett *degradirte halbe Töne* nennen, ebenſo auch Rothorange und Gelborange.

Gleicherweiſe magſt Du Dir den andern Theil der Tonleiter, nämlich B D, aufgelegt denken, wo der Uebergang vom Gelb zum Blau in einem kleinern Intervalle ſtattfindet, d. h. ohne erſt durch das Roth hindurch zu gehen, indem nämlich die vermittelnde Farbe das Grün iſt. Wenn die gelbe Farbe bis zum Lichtpol hinan reicht, ſo geht das Blau bis zum Schattenpole. Das beide Farben vermittelnde Grün ſteht dann in dem Aequator. Mithin ſteht es rückſichtlich der Tonhöhe dem Roth gleich, es gehört alſo ſicherlich zu den *Haupttönen*, deren es nunmehr 4 giebt: Blau, Roth, Gelb und Grün, welche, wie oben bemerkt iſt, Goethe die 4 Cardinalfarben nannte. Den Uebergang zum Lichte bildet das Gelbgrün; den Uebergang zum Schatten das Blaugrün. Nur ſind hier wieder vermittelnde, *mehr* degradirende Farben nöthig, um den Uebergang unmerklicher zu machen. Ich nenne ſie Grüngelb und Grünblau. Erſteres magſt Du Dir dem Lichtpole näher zwiſchen Gelb und Gelbgrün denken, letzteres dem Schattenpole näher zwiſchen Blaugrün und Blau. Man könnte dafür auch die Ausdrücke wie gelblich Gelbgrün und bläulich Blaugrün gebrauchen.

Auf gleiche Weiſe kann man ſich nun auch die Degradationen der

Digitized by Google

übrigen Farben vermehrt denken bis ins Unmerkliche der Unterschiede. Noch mehr aber wird der Begriff dieser Verschiedenheit in unserm Geiste zum Bewußtsein gebracht, wenn wir diese so vermannigfaltigte Tonleiter nach der Wirkung des Clairobscur denken. Um Dir dies begreiflich zu machen, magst Du in Gedanken nur die hier unvollkommen angegebene Farbentonleiter um eine Kugel, wie wir sie uns Fig. 33 unter L S vorgestellt haben, wieder so gelegt denken, daß sie den Aequator bedeckt, mithin gleichweit von dem Licht- und Schattenpol entfernt ist. Nun stelle Dir ferner alle diese Farbentöne als wahre Farben, d. h. ohne alle Abstufung des Lichts und des Schattens vor, und laß uns an jeder einzelnen Farbe das vornehmen, was wir uns bei L S mit der blauen als vorgenommen gedacht haben. Wie hier durch Zusatz von Licht (Weiß) eine Degradation nach dem Lichtpole und durch Abnahme des Lichts eine Degradation zum Schattenpole gebildet war; so möge dasselbe mit dem Blauviolett, dem Violett, dem Rothviolett, dem Roth, dem Rothorange, Orange und Gelborange, dem Gelb, Gelbgrün, Grün und dem Blaugrün vorgenommen werden; ohne daß der ursprüngliche Ton der wahren Farbe ganz verloren geht, bis sich alle im Licht- und Schattenpole, unter Weiß und Schwarz, vereinigen.

Da wir oben auch das Grau als Farbe anerkannt haben, weil es zwischen dem Licht- und Schattenpol liegt; so können wir auch verschiedene Mischungen und Degradationen desselben annehmen. Ich will diese noch mit ein paar Worten berücksichtigen. Die Mischung von Schwarz und Weiß giebt Grau. Dies ist aber eine sehr kalte Farbe. Man mischt es daher auch aus andern Farben, um diese Kälte zu vermeiden. Die Mischung aus Gelb, Roth und Blau zu gleichen Theilen mit Weiß giebt ein Grau; daher bei Lichte das Violett in der That grau erscheint, weil das Lampenlicht eine gelbe Farbe hat. (Hieraus ist es auch zu erklären, daß das Blau bei Lichte grün aussieht.) Wird nun die letzte Mischung so bewerkstelligt, daß ein größerer Theil von Blau, oder Roth oder Gelb hinzutritt; so erhält man ein Blaugrau, Rothgrau oder Gelbgrau. Auf gleiche Weise kann man auch ein Violettgrau, Grüngrau und Orangegrau erhalten. Ich habe Dir einige Degradationen neben ein-

Digitized by Google

ander geſtellt in der Tonleiter E F von dem Grau bis zum Violettgrau, worauf das reine Violett eintritt, was in der Scala A B bis zum Blau degradirt iſt. Du wirſt aber begreifen, daß die letzten grauen Töne vor F in der andern Tonleiter vorkommen müſſen, wo das Licht und der Schatten (Weiß und Schwarz) zu Degradationen benutzt werden. Deshalb iſt es eigentlich nicht nöthig, dieſelben noch beſonders hier zu berückſichtigen, und ich habe nur der Vollſtändigkeit wegen dieſe wenigen Töne hinzugefügt. Im Uebrigen iſt das Grau eben ſeiner Kälte wegen eine ſehr wichtige Farbe, weil ſie andere Farben durch den Gegenſatz wärmer macht. Die graue Farbe herrſcht in der Natur oft ſtark vor*), was namentlich in der Luft der Fall iſt bei den verſchiedenen Erſcheinungen in derſelben, wie z. B. Nebel und Wolken ſind. Alle Farben daher, namentlich die dunkeln, welche durch Miſchung mit Weiß ins Graue fallen, ſind ſehr brauchbar; ſie geben immer wieder einen etwas verſchiedenen Ton, und man kann mit Recht ſagen, daß die Behandlung ſolcher Töne und die richtige Anwendung derſelben das feinſte künſtleriſche Gefühl verräth. Die verſchiedenen Abſtufungen eines mit Wolken bedeckten Himmels, woran ein gehöriger Lichtſchluß angebracht iſt, wie man es wohl auf den Landſchaften von Rubens ſieht, geben Dir den beſten Begriff von Mannigfaltigkeit dieſer Farbe. Das Lichtgrau in den großartigen Wolkenmaſſen eines Ruisdael, das Grau der Staub-, Dampf-, Regen-, Sturm- und Gewitterwolken, wie wir es bei andern großen Meiſtern finden, welche Schlachten, Seeſtücke und Nachtſcenen darſtellten, erfordert oft eine eigene techniſche Behandlung, wobei insbeſondere das in Betracht kömmt, was man in der Kunſt das Laſiren nennt. Hierdurch beabſichtigt man, indem man nämlich die Farben ganz dünn aufträgt, die unterliegende Farbe noch durchſcheinen zu laſſen. So verliert das Grau das Schwere, das Deckende und gewinnt die gehörige Durchſichtigkeit.

Auf dieſe Weiſe hätteſt Du nun, wie ich glaube, einen etwas vollſtändigern Begriff von der in der That unendlichen Mannigfaltigkeit der

*) Jedoch iſt die graue Farbe in der Natur niemals ſo rein, daß ſie als ein Gemiſch aus Schwarz und Weiß erſcheint; immer iſt darin noch ein (wenn auch noch ſo leiſer) Stich einer andern Farbe zu erkennen.

Digitized by Google

Farben, die ſich in der Außenwelt zu erkennen geben, und es mag genug ſein, Dich hierauf hingewieſen zu haben.

Ich ſchließe für heute und wünſche Dir wohl zu leben.

34.

Lieber Rudolph!

Der Künſtler hat es nicht mit reinen Farben zu thun, ſondern mit ſolchen, die unter der Wirkung des Clairobſcur ſtehen. Wie wir nur durch Licht die Gegenſtände der Außenwelt ſehen, ſo erkennen wir auch die Farbe an ihnen nur durch das Licht. Wir nehmen ferner die wahren Farben nur an den erleuchteten Theilen wahr; der Schatten verbirgt uns dieſelben mehr oder weniger. Ohne eine richtige Anſicht vom Clairobſcur wird man alſo keinen gehörigen Begriff von der Veränderung haben, welche die Farbe durch Licht und Schatten erleidet. Nach dem oben Mitgetheilten iſt es Dir klar, daß der Künſtler an der Farbe den Lichtblick, die Localfarbe, die Halbtinte, den Schatten und den Reflex zu beobachten hat.

Außerdem muß er beſondere Rückſicht nehmen auf den Ton der Farbe. Dieſer giebt ſich da am richtigſten zu erkennen, wo das Licht herrſcht, und zwar an den Punkten der Lichtſeite, wo die Localfarbe zum Vorſchein kömmt. Oft hat der Ton des Lichts, d. h. die Farbe deſſelben, bedeutenden Einfluß; dies gilt dem Künſtler gleich. Er rechnet dieſen mit in den Ton der Farbe ein. Nur das iſt ihm von Wichtigkeit, daß er hier richtig unterſcheidet, ob der Localton ein hellerer höherer, oder tieferer, oder der wahre Ton der Farbe iſt; denn es iſt nicht nothwendig, daß eine Farbe ſich in der Wirkung des Clairobſcur durch alle Nüancen abſtuft; oft kann der tiefere Ton im Lichte und der hellere Ton der Farbe im Schatten ſtehen. Ein dunkelblaues oder dunkelrothes Gewand erſcheint im Lichte nicht hellblau, oder hellroth. Ein hellblaues Gewand erſcheint im Schatten nicht nothwendig dunkelblau. Jedes muß ſo dargeſtellt werden, daß man ſeinen wahren Ton, wie er ſich unter der Wirkung

Digitized by Google

des Lichtes zu erkennen giebt, festhält und diesem gemäß den Schatten behandelt, und zwar nach den Gesetzen des Clairobscur. Hierdurch ist der Künstler genöthigt, die Localfarbe der Natur des Schattens gemäß zu verändern, ohne daß der ursprüngliche Ton verloren geht. Ein helles Gewand muß noch im Schatten als ein solches erkannt werden; denn sonst könnte ein weißes im Schatten schwarz sein. Ein dunkles Gewand muß auch im Lichte als ein solches, nicht als ein helles erscheinen.

Den Schatten betrachteten wir oben als eine Art der Dämmerung, welche über den nicht erleuchteten Theilen der Gegenstände ruht. Man kann die Wirkung derselben im Großen am besten wahrnehmen beim Untergang der Sonne, wo man an den Gegenständen wenig Farbe bemerkt. Es ist mehr Schatten, als Licht; die Farben sind unterdrückt; daher die ganze Natur mehr eintönig wird. Es herrscht mehr Harmonie in den Tönen. Auf ähnliche Weise, wie hier die Localfarben erscheinen, müssen auch die Schatten im Allgemeinen behandelt werden. Die Localfarbe ist in denselben corrumpirt durch den Mangel des Lichts und die Wirkung des Reflexes. Wenn jene in ihrem wahren Tone, d. h. im Lichte, sich rein zu erkennen giebt; so erscheint sie im Schatten schmutzig, im Tone tiefer, ohne aus dem Tone herauszugehen. Der ursprüngliche Ton ist abgebrochen und, mit Umgebung der dazwischenliegenden nächsten Degradationen, eine tiefere Degradation genommen in derselben Tonreihe. Ein Gelbgrün erscheint so als ein Braungrün, ein Hellroth wohl mehr als ein Violettroth. Ist das ursprüngliche Roth mehr warm, so muß auch das Violettroth mehr in diesem Tone gehalten werden u. s. w. Und bei diesem Allen muß die Wirkung des Lichts immer vorherrschend bleiben. Stehen nun die Licht- und Farbentöne im gehörigen Einklange, wobei die richtige Behandlung der Farben in den Localtönen, den Halbtinten und den Schatten ganz allein in Betracht kömmt; so sagt man, daß ein Gemälde Harmonie habe. Kömmt endlich hinzu, daß das Licht gehörig nach den Gesetzen seiner Einwirkung auf die Gegenstände im Ganzen und im Einzelnen degradirt, und die Luftperspective nach den Gesetzen der zunehmenden Lufttöne beobachtet ist; so sagt man es habe Harmonie und Haltung.

Digitized by Google

Hiermit bin ich zu dem Punkte gekommen, wo ich Dir die verſprochenen Bemerkungen mittheilen kann, die Dir hoffentlich von Nutzen ſein ſollen, um ein lebendes Modell mit den verſchiedenen Kreiden richtig nachzuahmen. Du wirſt leicht merken, daß dabei die Hauptſache iſt, auf die gehörige Haltung und auf die Harmonie der Farbentöne zu achten.

Das Ausführliche hierüber verſpare ich auf mein nächſtes Schreiben.

35.

Lieber Rudolph!

Deine Anfrage in dem letzthin von Dir erhaltenen Schreiben iſt die Urſache einer nochmaligen kleinen Abſchweifung in das Gebiet des Coloriſten, in das ich mich eigentlich aus guten Gründen nicht verſteigen wollte. Aber der ſchon früher erwähnte enge Zuſammenhang aller Haupttheile der Kunſttheorie nöthigte mich, oft von dem einen in den andern überzugehen. Und ſo möge auch die Beantwortung Deiner Frage, ob der Künſtler nicht durch geſchickte Wahl der Farben zur Harmonie ſeines Werkes beitragen könne, den Inhalt meines jetzigen Schreibens ausmachen. Allerdings hängt von der Zuſammenſtellung derſelben Viel ab, und man hört ja wohl im gemeinen Leben öfter das Urtheil, daß dieſe oder jene Farbe nicht wohl zu einer andern paſſe, daß die Farben zu grell ſeien u. ſ. w. Es hängt dieſes Urtheil von dem angenehmen oder unangenehmen Eindruck ab, welchen eine Farbe an ſich, oder in ihrer Zuſammenſtellung auf das Auge macht, und Vieles iſt hierbei rein ſubjectiv. Gleichwohl kann man ſich ziemlich ſicher auf den erſten Eindruck, den eine Farbe auf das Auge macht, verlaſſen, und es iſt ein großer Vorzug in einem Bilde, wenn ſich keine ſchreiende Farbe darin findet. Die bewunderungswürdige Harmonie, die ſich in den Landſchaften eines Claude Lorrain findet, macht, daß man kaum an eine Farbe denkt. Und in der That iſt es bei dem Landſchaftsmaler oft der Effect des Lichtes und der Lufttöne, welcher die Farbe gänzlich beherrſcht; dagegen bei dem

Digitized by Google

Hiſtorienmaler, welcher uns die Gegenſtände ſo nahe als möglich führt, ein ganz anderes Princip vorwalten muß. Daher auf allen hiſtoriſchen Bildern die Farbe über jenem Effecte ſteht, und es hängt hier von der Geſchicklichkeit des Künſtlers ab, in dem auf mannigfaltige Weiſe vorkommenden und den verſchiedenen Gegenſtänden zukommenden Colorit die Farbe ſo zu behandeln, daß ſie doch in der gehörigen Harmonie erſcheint. Er hat es weniger mit dem Stoffe zu thun, da er die Drapirung mehr aus Einer Subſtanz gefertigt denkt. Die Venezianiſche Schule, namentlich Paul Veroneſe, macht hier eine Ausnahme. In den Werken eines Raphael denkt man kaum an den Stoff. Gleichwohl hat die Farbe einen großen Reiz, und ein Künſtler, dem es an zartem Farbenſinn fehlt (der aber etwas Angebornes iſt) wird bei der großen Menge wenig Glück machen, wenn er auch ſonſt große Verdienſte hat. Und das Letztere iſt wohl möglich, weil das Höchſte in der Kunſt nicht in der Farbe beſteht. Man hat in neueſter Zeit oft die Gemälde aus der alten Niederländiſchen Schule, namentlich die Werke der van Eyk's und ihrer Nachfolger, ihrer Farben wegen bewundert. Nach meiner Anſicht iſt es ein Zeichen des Anfanges in der Kunſt, die ſich noch, wie ein Kind, über die Farbe freuet. Die Franzöſiſche Schule hat ſich von je her um ein lebhaftes Colorit bemüht, und ihre Lobredner erheben den bezaubernden Reiz und die bewunderungswürdige Kraft der Farbe, die ſich in den Werken der neueſten Franzöſiſchen Kunſt zu erkennen giebt, über Alles. Die Bilder der Neapolitaniſchen Künſtler zeichnen ſich durch eine beſondere Glut der Farbe aus, und manche unſerer Genremaler behaupten, daß es nur in Italien möglich ſei, ein vollkommenes Genreſtück zu malen. Der Italiäniſche Himmel begünſtigt die Lebhaftigkeit und Wärme des Colorits. Auch die Niederländer ſind zum Theil lebhafte Coloriſten. Unter dieſen zeichnet ſich beſonders Rubens aus, deſſen feuriger Geiſt auch im Colorit zu erkennen iſt. So iſt bei der Colorirung oftmals das Temperament des Künſtlers im Spiele, und je nachdem derſelbe mehr von ſanfter und melancholiſcher, oder von heftiger und choleriſcher Gemüthsart iſt, wird er dieſer angemeſſen coloriren. Da hierbei auch der Nationalcharakter in Betracht kömmt, ſo darf es uns nicht wundern, wenn wir im

Digitized by Google

Colorit ſo große Eigenthümlichkeiten bemerken. Wie thöricht es iſt, hier gerade Das nachahmen zu wollen, was rein ſubjectiv und individuell iſt, liegt am Tage.

Um nun auf die Beantwortung Deiner Frage ſelbſt zu kommen, ſo will ich Dir eine Erfahrung mittheilen, welche allerdings etwas Ueberraſchendes hat, und woraus man ſchließen kann, daß das Auge nach einer gewiſſen Harmonie der Farben ſtrebt, weil es, wenn es von dem Anblicke einer lebhaften Farbe ermüdet (geblendet) iſt, beim Wegſehen von derſelben eine zweite, die in der Wirklichkeit nicht vorhanden war, gewiſſermaßen zu ſeiner Erholung in ſich ſupplirt. Dieſe Complementfarbe richtet ſich nach der Natur der wirklichen. Sah es Roth, ſo ergänzt es nach Wegnahme des Roth (oder nach dem Wegſehen davon) Grün. Sah es Grün, ſo ergänzt es Roth u. ſ. w. Hierüber kannſt Du folgenden einfachen Verſuch machen.

Du magſt ſechs wollene Fäden von lebhafter rother, blauer, gelber, grüner, violetter und Orange-Farbe nehmen, dieſe einzeln ſtraff über ein Quartblatt weißen Papiers halten und damit an ein helles Licht, am beſten an das Sonnenlicht, treten. Wenn Du nun den rothen Faden eine Zeitlang ſcharf fixirſt und denſelben dann ſchnell wegziehſt; ſo wirſt Du an ſeiner Stelle einen grünen Streifen ſehen, ſo wie man unmittelbar nach dem Anblicke der untergehenden Sonne, ſobald man andere Gegenſtände, zumal wenn ſie dunkle ſind, ins Auge faßt, vor dieſen grüne Flecken bemerkt. Eben ſo bemerkt man nach längerer ſcharfen Betrachtung des blauen einen Orangeſtreifen, des gelben einen violetten, des grünen einen rothen, des violetten einen gelben und des orangefarbenen einen blauen Streifen.

In wie fern hiervon eine Anwendung auf die Zuſammenſtellung der Farben zu machen iſt, leuchtet ein. Das Auge iſt am meiſten befriedigt, wenn es in zwei nebeneinander tretenden Farben drei Hauptfarben erkennt. Deshalb ſteht Roth ſehr gut zu Grün, Gelb zu Violett, und Blau zu Orange. Es hängt aber auch hier beim Malen Alles davon ab, dieſe Farben in dem einmal gewählten Tone zu halten, ſie gehörig zu degradiren u. ſ. w. In wie fern aus jenem Verſuche der Künſtler

Digitized by Google

auch in der Hinſicht Nutzen ziehen kann, daß er zwei mangelhafte Farben, etwa Blau und Braun, ſo modificirt, daß die Complementfarbe, wenn auch nur in einem leiſen Tone, durchſchimmert (hier alſo das Orange) muß ich der Beurtheilung eines tüchtigen Coloriſten überlaſſen. Eben ſo, wenn Weiß und Grün, Roth und Blau u. ſ. w. zuſammentritt.

Noch füge ich hinzu, daß jeder Künſtler von richtigem Tact und Gefühl dem gewählten Gegenſtande angemeſſen auch die Farbe behandeln wird. Anders wird eine Scene im reinſten Aetherlichte, anders eine Handlung in einem geſchloſſenen Raume, anders eine heilige Familie, anders eine Grablegung in der Farbe behandelt werden müſſen. Es giebt auch eine gewiſſe Poeſie in der Farbe und dem Künſtler bleibt eine freiere Wahl in der Miſchung überlaſſen, was bei idealen Geſtalten, als Genien und Engeln um ſo mehr erlaubt iſt. Die fliegenden Gewänder (Svolazzi) wollen ſowohl in der Bewegung als in der Färbung auf eine eigene Weiſe behandelt ſein. Die Hauptſache ſind hier die transparenten Töne und das Fließende in der Bewegung.*) Die Italiäniſchen Meiſter erfanden für den leidenden Chriſtus (Ecce homo) ein eigenes Colorit, wodurch die innere Sturm- und Gewitternacht der Seele äußerlich treffend veranſchaulicht wird. Leſſing ſagt: „der denkende Künſtler iſt noch eins ſo viel werth; im Colorit zeigt ſich aber das richtige Gefühl als vollkommen ausreichend und mit dem berechnenden Verſtande kömmt man hier leicht auf Abwege, wodurch die Farbe kalt wird, und das Ganze froſtig.“ Der Künſtler ſoll daher fleißig nach Naturmodellen malen und ſich ſobald als möglich an den harmoniſchen Zuſammenklang der verſchiedenen Farbentöne gewöhnen. Das bloße Zeichnen nach Gyps macht ihn einſeitig, wodurch er Gefahr läuft, in einer gewiſſen Monotonie die Harmonie zu ſuchen, worin ſie doch nicht beſteht.

*) Daher Virgil ganz richtig von der Venus ſagt, welche dem Aeneas in Geſtalt einer Jägerin erſcheint:

Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Digitized by Google

Ich komme nun auf die versprochenen Andeutungen, aber erst in einem künftigen Schreiben zurück. Gehab Dich wohl!

36.

Lieber Rudolph!

Es ist eine sehr nützliche Uebung für den angehenden Künstler, nach Gyps zu zeichnen, um die Klarheit der Töne richtig zu beobachten. Man malt aber nicht nach Gyps; hierzu bedient man sich besser eines Naturmodells (des Gewandes und des lebenden Modells); denn es ist eben für den Farbenkünstler von höchster Wichtigkeit, die verschiedenen Farben der Gegenstände wiederzugeben. Gleichwohl ist es zu rathen, auch fleißige Versuche im Zeichnen mit den verschiedenen Kreiden nach dem Leben zu machen, um schon hier den Unterschied in der Behandlung zu beobachten; denn man soll auch der Zeichnung ansehen, daß sie nach dem Leben gemacht ist und die Farbe mit andeutet.

Der Unterschied läuft darauf hinaus, daß sich die Zeichnung nach Gyps durch geringere Abwechselung in den Tönen und durch das vorherrschende Licht (sowohl in den Lichtmassen als auch in den Reflexen) auszeichnet. Es fehlt ihr also an der gehörigen Kraft und Wärme. Dieser Mangel ist aber nicht in Betracht zu ziehen gegen einen besondern Vortheil, welchen diese Uebung mit sich bringt.

Du erinnerst Dich aus dem Obigen, daß Alles, was zwischen dem wahren Lichte und dem wahren Schatten in der Mitte liegt, im Grunde nichts Anders ist, als Farbe; vgl. den 32. Brief. Da dem Zeichner nun die weiße und schwarze Kreide, so wie das gefärbte Papier zu Gebote steht; so wird er die ersten beiden Materialien für die höchsten Lichtblicke und den tiefsten Schatten benützen können, indem er dieselben in ihrer vollsten Kraft anwendet. Das gefärbte Papier dient ihm zu den Mittel- oder Halbtönen, und die schwächer angewandte und klarer aufgetragene Kreide zu den durch den Reflex erhellten Schatten. Dieser ist nun bei dem Gyps sehr erhellt, und der Zeichner wird also größtentheils

Digitized by Google

nur graue Töne aufzutragen haben, ohne die tiefste Kraft in Anwendung zu bringen, und hierin besteht eben der obengenannte Vortheil. Er lernt auf diese Weise, die Schatten klar und durchsichtig zu machen, und vermeidet die undurchsichtigen und schweren Massen in denselben.

Bei dem Naturmodell soll er ebenfalls mit dem zwischen dem Licht und Schatten inneliegenden Grau alle verschiedenen Farbentöne andeuten. Um nun hier das Antlitz eines lebenden Modells zum Beispiel zu nehmen, will ich nur erinnern, daß er die Farbe der Haare, der Pupille, der Lippen, das Roth auf den Wangen durch stärker aufgetragene dunkle Kreide andeuten muß. Da nun Alles, was Farbe heißt, schon, wenn auch noch so schwach, sich von dem höchsten Lichte unterscheiden muß; so darf das Weiß nicht so vorherrschen, wie bei dem Gyps. Die Farbe des Papiers wird mehr zur Andeutung der Localfarbe benutzt werden können. Die Schatten sind ruhiger, wärmer, kräftiger. Das Ganze wird so harmonischer und (bei gehöriger Beleuchtung) im bessern Gleichgewichte, gegen den Gyps gehalten, erscheinen. Es ist mehr Mannigfaltigkeit, aber gleichwohl Einheit darin wahrzunehmen.

Alles Dieses zu beobachten ist recht wichtig und löblich. Es läßt sich, zumal unter der Anleitung eines tüchtigen Lehrers, mit einigem Gefühl und Talent erlernen. Ob man diese Uebungen nicht lieber sobald als möglich mit dem Malen vertauschen sollte, hängt von Umständen ab, und dem wahren Talente ist Nichts angelegentlicher zu rathen. Und so wie man die Uebungen nach Gypsabgüssen nicht anstellt, um den Gyps darstellen zu lernen, sondern um die Antike ihrem hohen Inhalte nach kennen zu lernen; so soll man auch das Naturmodell nicht nach der bloßen äußern Erscheinung studiren, sondern nach dem innern Principe, wodurch sich dasselbe zu erkennen giebt, mit einem Worte man soll das Leben auffassen.

So bin ich denn in meinen Mittheilungen an die Gränze der Kunst gekommen, wodurch sie sich von dem bloßen Machwerke unterscheidet. Hier tritt die Minerva zu dem bildenden Prometheus, um dem Thongebilde die Psyche auf das Haupt zu setzen. Hier giebt sich das wahre Talent zu erkennen und unterscheidet sich von dem bloß eingeübten und

Digitized by Google

Fig. 35.

Digitized by Google

eingelernten Techniker. Es erhebt das minder Bedeutende zu dem Bedeutsamen. Aber die Sache des Genies ist es, mit tief durchdringendem Blicke das charakteristische Leben aufzufassen, um es zu einer höhern Idealbildung zu benutzen.*) Immer erweckt es für den Anfänger ein günstiges Vorurtheil, wenn sich in seiner Leistung die besondere Liebe zur Arbeit zu erkennen giebt.

Du hast mir eine sehr angenehme Mittheilung einiger skizzirter Köpfe nach Leonardo da Vinci gemacht, welche dieser Künstler unstreitig nach der Natur zeichnete, wie er wohl ähnliche zu seinem unvergleichlichen Abendmahle (gestochen von Morghen) benutzte. Es sind wahre Charakterköpfe, aus dem Leben genommen. Treffliche Nachbildungen in großartigen Zeichnungen von Bossi befinden sich nach jenem leider sehr verdorbenen großen Frescogemälde in der Herzoglichen Leuchtenbergischen Sammlung zu München, und in der Sammlung der Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar die Einzelköpfe der Apostel in trocknen Farben oder Pastell.

Ich erinnerte mich bei jenen Studien des großen Florentiners an eine von Plinius mitgetheilte Künstleranekdote. Nach diesem Schriftsteller soll Lysippus einst den Eupompus gefragt haben, welchen Meister er sich zum Muster genommen. „Hier sind meine Modelle," rief Eupompus, indem er auf eine Menge Volks wies, die sich vor ihnen auf dem Markte herumtrieb. „Denn, setzte er hinzu, man muß die Natur selbst, nicht den Meister nachahmen." Hierhin gehört auch eine andere Bemerkung, welche wir bei Cicero finden. „Chares, so erzählt dieser, lernte von dem Lysippus nicht auf jene bekannte Weise Statuen machen, daß Lysippus ihn lehrte: den Kopf nimm nach Myron, die Arme nach Praxiteles, die Brust nach Polykletus; sondern er sah Alles mit eigenen Augen den Lehrer machen, der Uebrigen Werke konnte er auch ohne den Lehrer betrachten."

Sieh also nur zu, wie es der Meister macht; übrigens ahme nicht

*) „Dem, dem das Genie sich mittheilt, giebt es die Ahnung vom Ungemessenen, Unendlichen, während Talent eine genaue Grenze absteckt und so, weil es begriffen ist, auch behauptet wird." Bettina.

Digitized by Google

ihm, ſondern der Natur nach! Der wahre Künſtler trägt ſein Ideal in ſich, indem er die Natur nur als *Motif* für die richtige Darſtellung benutzt. Ich kann Dir auch noch einen Zug aus dem Leben Guido Reni's mittheilen, welcher einem andern Künſtler eine beherzigungswerthe Lehre gab. Dieſer war Guercino (Barbieri) da Cento, welcher den großen Fehler machte, ſchon als ausgebildeter Künſtler die bewunderte Manier des Guido nachzuahmen. Die Folge davon war, daß er zurückging, indem ſeine zweite (angenommene) Manier tief unter ſeiner erſten ſtand und ſich keineswegs der des Guido näherte.*) Eben dieſer Guercino wollte auch dadurch ſeinem auserwählten Meiſter gleichkommen, daß er ihm jene bewunderte *ideale* Form entlehnte, die ich aber lieber eine *idealiſirte* oder *antikiſirte* nennen möchte, weil Guido Reni wirklich die Antike dabei benutzte. Guercino machte ſich alſo einſt an einen intimen Freund des Guido, um ihn wegen des Modells auszufragen, deſſen ſich dieſer letztere zu ſeinen Madonnen und Engeln bediente. Der Freund, bereitwillig und gefällig wie er war, erkundigte ſich gelegentlich nach dem vermeintlichen Modelle, und Guido, der bald den Guercino dahinter merkte, rief einen zufällig auf der Straße vorübergehenden Laſtträger in ſein Atelier, gab dem Kopfe deſſelben die gehörige Richtung und zeichnete mit wenigen Zügen den reizendſten Kopf eines Engels. „Sagt dem Guercino, ſetzte er darauf hinzu, daß dieſer hier mein Modell ſei.“

*) Ich möchte jeden Anfänger in jeglicher Kunſt auf die goldenen Worte Quinctilian's verweiſen, welcher bei der Gelegenheit, wo er dem angehenden Redner die Lectüre großer Muſter in der Beredtſamkeit empfiehlt, Folgendes bemerkt: „Auch möge der Leſer nicht von vorn herein überzeugt ſein, Alles, was die größten Muſter geſagt haben, ſei durchaus vollkommen. Denn ſie fehlen auch bisweilen, geben nach und laſſen ſich ſo gehen; nicht immer zeigen ſie gleiche Schärfe des Geiſtes; bisweilen ermüden ſie, wie denn dem Cicero bisweilen Demoſthenes, dem Horaz ſogar auch Homer ſelbſt zu ſchlummern ſcheint. Denn ſie ſind zwar ſehr große Geiſter, jedoch immer Menſchen, und es begegnet Denen, welche Alles, was bei jenen gefunden wird, als Geſetz im Vortrage betrachten, daß ſie das Schlechtere nachahmen (denn das iſt eben das Leichtere) und ſich für die wahren Ebenbilder halten, wenn ſie die Fehler großer Männer erreichen.“

Digitized by Google

Genug für heute. Vergiß nicht, mir bald einige Studien mitzutheilen, welche Du sorgfältig nach dem lebenden Modell gemacht haben wirst. Du wirst mich dadurch sehr erfreuen.

37.

Lieber Rudolph!

Du verlangst von mir eine bestimmte Anleitung für die eigentliche Technik oder für das bloße praktische Verfahren bei der Anlage und der Vollendung einer guten und richtigen Kreidezeichnung. Ich will Deinem ausdrücklichen Wunsche zu genügen suchen; wiewohl jenes Verfahren nicht mit bloßen Worten hinlänglich gelehrt werden kann, sondern die praktische Anweisung das Meiste thut, wo nicht Alles. Eine solche muß überhaupt in der Kunst nicht zu gering angeschlagen werden, und ich nehme Gelegenheit, Dich vor allem Naturalisiren und Selbsterlernenwollen zu warnen. Ein angehender Zeichner kann dabei lange im Dunkeln tappen und läuft am Ende Gefahr, das Ziel gänzlich zu verfehlen.*) So wahr der Ausspruch des Dichters ist: „Der Mensch in seinem dunkeln Streben ist sich des rechten Zieles wohl bewußt;“ so gewiß dem Künstler, wie allen bessern Menschen, ein stummer Genius zur Seite steht: so ist doch jedem Anfänger in der Kunst die leitende Hand des Meisters höchst förderlich und kräftigend. Die Gelegenheit einer tüchtigen praktischen Ausbildung ist unschätzbar und hier gerade ist es, wo unsere Kunstschulen ihren wahren

*) Noch gefährlicher ist dieses für den Anfänger in der Oelmalerei. Hier ist vor jeder andern, als einer praktischen Anleitung ernstlich zu warnen. Es kann nicht genug von dem angehenden Künstler beherzigt werden, daß es höchst gefährlich ist, von der einmal eingeführten und bewährten Technik abzuweichen. Wie sich eine solche Abweichung oftmals rächt, darüber muß man die höchst interessante Abhandlung von Dr. R. Marggraf lesen, in den Münchner Jahrbüchern Heft 3 (1840) S. 225 ff.: Ueber die neue enkaustische Malerei in München ꝛc.

Digitized by Google

Nutzen bewähren. Ich muß Dich daher für die völlige Befriedigung Deines Wunſches an jene Anſtalten verweiſen, denen Du jetzt angehörſt oder künftig Dich anvertrauen wirſt. Sodann, da ich in meinen frühern Briefen ſchon manche Winke für die eigentliche Praktik gegeben habe, muß ich Dich auch auf jene hinweiſen, und Dich auffordern, das früher Mitgetheilte wiederholt zu leſen und genau zu durchdenken.

Ich werde mich jetzt darauf beſchränken, Dir in möglichſter Kürze einige Bemerkungen über das Zeichnen des Contour oder Umriſſes, ſowie über die ſorgfältige Ausführung mit den verſchiedenen Kreiden nach den Regeln des Clairobſcur zu machen; welches letztere Verfahren man gewöhnlich das Schraffiren nennt. Ich hoffe wenigſtens ſoviel zu erreichen, daß Du bei Deiner Zeichnung Dasjenige beobachteſt, was als die Seele aller Technik zu betrachten iſt, Ordnung und Planmäßigkeit. Hierdurch gewinnt der Zeichner, wie überhaupt jeder Studirende, Zeit, die ihm nicht edel genug ſein kann. Wie Mancher hat es zu bedauern, durch irriges oder verkehrtes techniſches Bemühen, ein paar Jahre ſeines Lebens eingebüßt zu haben!

Zunächſt verdient wohl das Material eine beſondere Berückſichtigung; denn wenn ſolches ungenügend oder ſchlecht iſt, ſo kann ſelbſt der geſchickteſte Zeichner nicht von der Stelle. Ich empfehle daher vor Allem gutbereitete Holzkohle zum Contouriren, ſodann gute Naturkreide, ſowohl weiße als ſchwarze, und ein Sortiment wohlbereiteter Kunſtkreide in verſchiedenen Nüancen von Schwarz, und zwar vom Grau bis zum tiefſten Tone, den das Schwarz erreichen kann. Die mürbeſte Schwarzkreide nimmt man zum Anlegen der Schattenpartieen, welches mit dem Vertreiber, Wiſcher (estompe), geſchieht. Dieſe Vertreiber hat man von verſchiedener Stärke, von Papier, oder von Leder. Man nimmt ferner gefärbtes Zeichenpapier, was nicht zu ſtark geleimt und zu glatt, aber auch nicht zu rauh und weich ſein darf, und ſpannt ſolches auf einen Blindrahmen, nicht auf ein Zeichenbrett, weil dieſes eine zu harte Unterlage bildet; das auf erſtere Weiſe aufgeſpannte Papier bietet eine elaſtiſche Fläche dar, auf der ſich eine weichere Zeichnung herſtellen läßt. Die Arbeit geſchieht am beſten vor der Staf-

Digitized by Google

Fig 33.

Digitized by Google

Fig. 34.

Digitized by Google

felei, indem man die zeichnende Hand, wie beim Malen, auf einen untergehaltenen Stab ſtützt. So hat man eine freie und würdige Haltung.

Um nun einige Bemerkungen über den Contour oder Umriß zu machen, auf deſſen Vollkommenheit ſchon die Griechen ſo Viel gaben, wie dies der Wettſtreit zwiſchen dem Apelles und Protogenes lehrt; ſo wird es Dir aus meinem zweiten Briefe einleuchtend geweſen ſein, daß derſelbe urſprünglich nicht in der Natur, ſondern allein in der Phantaſie des Künſtlers exiſtirt. Gleichwohl ſpielt er in der Kunſt der Zeichnung eine große Rolle. Mit ihm arbeitet die eigentlich plaſtiſche Phantaſie des Künſtlers, in ihm ſpricht ſich deſſen Seele zunächſt aus, er dient dazu, ja er iſt durchaus nothwendig, um die der Einbildungskraft flüchtig vorſchwebende Form zu ergreifen und feſtzuhalten. Eben deshalb eignet ſich die Kohle am meiſten dazu, den Contour herzuſtellen. Mit dieſem weichern Material wird man wenigſtens größere Zeichnungen am ſchicklichſten entwerfen; für kleinere muß man ſich des zarteſten Bleies in guten Stiften bedienen. Die Kohle gewährt den Vortheil, daß man die Zeichnung nicht erſt durchzubauſen braucht, ſondern unmittelbar auf dieſelbe die Kreidezeichnung ſetzen kann. Man muß von vorn herein auf einen möglichſt zarten und delicaten Umriß halten, bis die Hand ſich mehr befeſtigt, und der dreiſte, feſte oder kecke Zug durch viele und fortgeſetzte Uebung erlangt wird. Als Beiſpiele richtiger Contourzeichnung betrachte die beiden vorhergehenden Blätter nach zwei bewunderten Werken antiker Kunſt, einen männlichen Körper nach dem Antinous, Fig. 33, worüber Du das Vorherbemerkte (vrgl. Br. 27) nachſehen mögeſt, und als Pendant einen weiblichen nach der berühmten Mediceiſchen Venus, einem hohen Muſter echt griechiſcher Kunſt, Fig. 34. Beide ſind dem Zeichenbuche von Volpato und Morghen entnommen und in ſehr verkleinertem Maaßſtabe mit Weglaſſung der Schattirung wiedergegeben.

So wichtig nun auch die fleißige und beſtändige Handhabung der Kohle für den Künſtler iſt; ſo darf doch auf den bloßen Contour nicht zu großes Gewicht gelegt werden. Schon der Anfänger muß früh daran gewöhnt werden, gleich mit den verſchiedenen Kreiden nach dem Runden

Digitized by Google

zu zeichnen, und nach vollendetem Contour mittelst der Kohle, das Clairobscur mit den Kreiden mindestens anzudeuten. Für diese Methode lassen sich die Handzeichnungen der Künstler aus der classischen Periode anführen. Selbst die flüchtigsten Skizzen von der Hand Raphael's sind schon im Clairobscur angelegt. Die Phantasie des Bildners wird gleich bei der ersten Erfindung eines plastischen Werkes das volle Relief desselben hinzudenken, und ebenso der Maler gleich anfangs Alles im Sinne haben, was die Gegensätze des Lichtes und des Schattens, des Nahen und Fernen, ja sogar die ganze Möglichkeit des Farbenspiels bei seiner Composition ihm erlauben. Dies hat man in unserer Zeit richtig erkannt, und die unselige Manier der bloßen Umrisse, welche durch die geistreichen Skizzen eines Flarman (die den antiken Vasengemälden nachgeahmt waren) eingeführt wurde, verschwindet immer mehr und mehr. In der That verbildet dieselbe die Künstlerphantasie und macht sie am Ende ganz untüchtig.

Was nun die eigentliche und sorgfältige Ausführung der Kreidezeichnung betrifft, so bleibt hier stets die Hauptsache, die Natur so treu als möglich wiederzugeben. Es ist nicht genug einzuschärfen, daß jedes aus der Natur durch den Zeichner glücklich Uebertragene einen unvergänglichen Reiz für den Beschauer behält. Das Gefühl für die Natur, wenn es sich in dem Kunstwerke zu erkennen giebt, frappirt den Zuschauer, reizt und erhält seine Aufmerksamkeit. Zeigt sich aber nur das Manierirte, und sieht man statt der Natur nur ein künstliches Gewebe selbst der schönsten Linien; so wird man diese bewundern, aber nicht durch die Wahrheit getroffen; man bleibt ein kalter Beobachter. Das Wesen des Manierirten, welches wohl von Manier zu unterscheiden ist, besteht gerade in dem mangelhaften Auffassen der Naturwahrheit, indem dieses durch künstliche und geleckte Arbeit versteckt ist. Ich will hier bemerken, daß einige Zeichenlehrer darauf hingewiesen haben, wie in der Natur weder Contours noch sonstige Lineirung oder jene den Schatten bildende Schraffirungen, wie sie sich auf vielen Zeichnungen zu erkennen geben, vorhanden seien. Sie dringen daher darauf, Alles nur mit dem Vertreiber und der Kreide so herauszubringen, daß man sich

Digitized by Google

jeder eigentlichen Schraffirung enthält; eine Art der Technik, welche man mit dem Ausdrucke des *Rieselns* oder der *gerieselten Manier* bezeichnet. Hier wird Alles erst mit dem Vertreiber angewischt und nachher mit den verschiedenen dunkeln Kreiden so verarbeitet, daß man nur die erhöheten Theile, welche durch die Narben und Poren des Papiers gebildet werden, anschwärzt. So entsteht nach und nach eine feinkörnige, weiche Arbeit, welche der Transparenz der Schatten sehr angemessen ist. Man muß sodann die weiße Kreide in möglichster Mannigfaltigkeit d. h. in allen erforderlichen Nüancen auftragen. Willst Du hierbei richtig verfahren, so mögest Du Dich Dessen erinnern, was ich hierüber im 18. Br. bemerkt habe (gegen das Ende.) Für die richtige Behandlung der Schattentöne empfehle ich Dir den 21. Brief, für die Verbindung beider, sowohl der Licht- als Schattentöne, den 22. und 23. Brief, sowie auch den 35. Besonders zu warnen ist, daß man die Schattenmasse so wenig als möglich mit der weißen Kreide berühre, um die Harmonie nicht zu stören; es müßte denn sein, daß ein stärkerer Reflex hier oder da eine Ausnahme gestattete. Die ganze Arbeit wird nur mit der Kreide vollendet; der Vertreiber ist für die *Anlage* oder die *Unterlage*.

Eine andere Behandlungsweise besteht darin, daß man nach der ersten sorgfältigen Anlage mit dem Vertreiber ebenfalls an die Ausführung zunächst der Schatten geht, welche man aber aus lauter *kurz aneinander gereiheten körnigen Strichen* bildet. Man nennt sie das *Schraffiren*. Man führt jene, nach der Beschaffenheit des Körpers, nach den Erhöhungen und Vertiefungen, in verschiedenen Schwingungen und parallelen Richtungen einfach durch. Wo die einfache Schraffirung nicht ausreicht, kann man sich auch der sich kreuzenden Linien bedienen; nur muß man auf eine harmonische und wohlgefällige Verbindung aller achten, welche einen möglichst deutlichen Begriff von den verschiedenen Schwingungen der Oberfläche des Körpers erweckt. Es ist eine Art *Modelliren*, die ein feines Gefühl für Form erfordert. Diese Manier ist von den größten Zeichnern von je her mit der Kreide, dem Bleistift und der Feder ausgeübt und in neuester Zeit durch

Digitized by Google

die Kupferſtecherkunſt bis zur bewunderungswürdigſten Technik*) ausgebildet worden, wobei nicht bloß die verſchiedenen Farbentöne genau berückſichtigt, ſondern auch die Stoffe oder Subſtanzen oft höchſt glücklich wiedergegeben ſind. Vergleiche hierüber den 36. Brief. Für dieſen Zweck iſt ſolche Methode oft allein ausreichend. So nur kann das Haar, der leichtere und ſchwerere Stoff in der Drapirung richtig dargeſtellt und gehörig charakteriſirt werden. Es iſt alſo klar, daß durch dieſe ſchraffirende und modellirende Zeichnung etwas ſehr Vollendetes erzielt werden kann. Gute Muſter und geſchickte Anweiſung ſind hier zu empfehlen, um eine delicate und anſprechende Arbeit anfertigen zu lernen. Manche Zeichner wiſſen beide Manieren wohl mit einander zu verbinden, oder je nach dem Charakter des Darzuſtellenden neben einander anzuwenden. Die Hauptſache aber bleibt, man muß nicht die Manier ſehen, ſondern die Natur vor ſich zu haben glauben und darüber jene ganz vergeſſen. Die Vollendung iſt erreicht, wenn der Schmelz, der ſich in der Natur zu erkennen giebt, das Gebilde wie ein Duft umſchwebt. Das richtige Gefühl muß hier die Grenze beobachten, um die Hand zu rechter Zeit von der Arbeit zu laſſen, damit das Ganze nicht an Grazie verliere; welche nicht genug zu beachtende Lehre ſchon Apelles ſeinen Zeitgenoſſen gab. Die höhere Vollendung kann hier natürlich nur in Farben, vorzüglich in der Oelmalerei erreicht werden; überall aber, wo ſie ſich auch nur in einem gewiſſen erreichbaren Grade findet, feſſelt ſie das Auge. In den älteſten Kunſtwerken ſuchen wir jenen Duft vergebens; die wirklich überall noch beibehaltenen Contours bilden gewiſſe Härten, welche die Natur nie und nirgend zeigt. Es würde thöricht ſein, wenn unſere Kunſt zu jener Härte zurückſchreiten wollte, nachdem die Italiäniſche ſchon ſeit Raphael hinlänglich gelehrt hat, wie mit der Vervollkommnung des Clairobſcur der Fortſchritt einer weichen, harmoniſchen, warmen Behandlung nothwendig war. Gleichwohl iſt auch hier eine ſcharfe Grenze zu beobachten, damit die uns nahe ſtehenden Geſtal-

*) Durch die beiden Müller, Vater und Sohn, durch Felſing, Desnoyers, Longhi, Steinla, J. Keller und viele Andere, die unſerer Zeit zur Ehre gereichen.

Digitized by Google

ten nicht flau, wie die entfernteren, erſcheinen, und nicht an der Stelle eines beſtimmten, reinen Contours, worauf der angehende Zeichner vor Allem zu achten hat, der unbeſtimmte und verblaſene erſcheint, der jene unſelige nebuliſtiſche Manier in der Kunſt eingeführt hat. Dieſe iſt ganz verwerflich; während jene naive Weiſe der alten Meiſter, welche pünktlich die Natur abſchreiben zu müſſen glaubten, und dabei oft eine vortreffliche Auffaſſung und den redlichſten Wahrheitsſinn zu erkennen gaben, viel Verdienſtliches hat. Die altdeutſche Kunſt iſt hier ſtehen geblieben, und man wünſchte daher, daß unſere Künſtler nur in dieſem Geiſte fortſchreiten und nach dem Principe einer recht charakteriſtiſchen Zeichnung die Sache weiter führen möchten, damit endlich von einer wahren Höhe echtdeutſcher Kunſt die Rede ſein könnte. Ich glaube, daß wir dieſem Ziele näher gerückt ſind und uns nicht davon entfernen, wenn unſere angehenden Künſtler ſich vor Allem einer tüchtigen Zeichnungsmethode befleißigen.

So ſtehe ich an dem Hauptziele meines Schreibens über die techniſchen Zeichnungsmanieren, von denen am Ende ſoviel gilt, daß ein jeder Künſtler ſich ſeine eigene bilden wird, wenn er wahrhaftes Talent beſitzt. Hiermit ſchließe ich.

38.

Lieber Rudolph!

Ich beabſichtige in meinen wohlgemeinten Mittheilungen nur das Einzige, Dich auf die eine Seite der Kunſt — welche aber die Baſis aller künſtleriſchen Ausbildung iſt — eine gründliche Zeichnung, hinzuleiten. Inſofern nun kann ich Dich auf den größten vaterländiſchen Künſtler der Vorzeit verweiſen. Dieſer iſt Albrecht Dürer, der als Zeichner ſehr hoch ſteht, wenn wir auf die bloße Richtigkeit und Beſtimmtheit der Zeichnung ſehen. Dies wird jeder Urtheilsfähige eingeſtehen, der ſeine Werke gehörig ſtudirt hat. Alles iſt mit einer außer-

Digitized by Google

Fig. 36.

Digitized by Google

ordentlichen Treue, Sicherheit und Correctheit durchgeführt; überall erkennt man die festeste Hand des durchgebildetsten Zeichners. Aus dieser staunenswürdigen Fertigkeit und Meisterschaft läßt sich eben nur jene Allseitigkeit und Fruchtbarkeit erklären. Vorzüglich wird man ihn bewundern, wenn man ihn mit frühern, oder mit gleichzeitigen deutschen Künstlern vergleicht. Mit Recht sagt der ehrliche Schottelius (Descript. Germ.) nach der Uebersetzung von H. C. Arend: „Diser teutscher Mann, Albrecht Dürer, hat in vielen stücken seine übertreffer oder seines gleichen nimals in diser welt, soviel man gelesen und gehöret, gehabt, sondern wie er gewesen, also bleibt er wol hirin der unvergleichlichste.“ Wie tief und innig, bei seiner technischen Fertigkeit in allen zeichnenden Künsten, seine Empfindung war, dafür zeugen auch seine zartern Blätter, wobei ich Dich an die Mutter Gottes erinnere, welche nach Deiner Bemerkung an Innigkeit der Madonna von Raphael im Palaste Tempi (gestochen von Desnoyers) zu vergleichen ist. Ich lege eine gelungene Copie in Holzstich von H. Krüger bei, welche den Original-Kupferstich in gleicher Größe vortrefflich wiedergibt; vergl. Bartsch' Peintre graveur, Nr. 35; Heller Nr. 39.

Es würde aber eine blinde Vorliebe sein, wenn man ihn als Muster des Geschmacks in der Zeichnung und Composition betrachten wollte. Die Verhältnisse, in denen er lebte, die gänzliche Unkenntniß der Antike, der Mangel an schöner Natur sind als Ursachen zu betrachten, warum er in der Eleganz und Grazie der Zeichnung zurückblieb. Man darf den deutschen Genius, den unter der Nation damals herrschenden Geschmack, die Bildung der Zeitgenossen nicht unberücksichtigt lassen, um gegen den großen Mann nicht unbillig zu werden.

Ich berufe mich bei diesem Urtheil auf das höchstverdienstvolle und zu seiner Zeit bewunderte Blatt, wo Adam und Eva im Paradiese vorgestellt sind. Daß es unserm Dürer nicht an Tiefe und an poetischem Geiste fehlte, bezeugt nicht bloß das mitgetheilte Blatt (vgl. Fig. 36), sondern es sind dafür auch andere Blätter anzuführen, namentlich die Melancholie und der Ritter mit dem Tode und Teufel. Giebt sich aber in dem hier in nähere Betrachtung gezogenen Stiche jener künst-

Digitized by Google

lerische Geist zu erkennen, welchem es völlig klar war, daß er die beiden Ureltern des Menschengeschlechts in ihrem Paradiesesleben der Unschuld und in urkräftiger Menschennatur darzustellen hatte? Ich will sein Werk nicht mit dem eines Raphael in den Loggien des Vaticans vergleichen, wo das junge Elternpaar im unschuldigsten Dasein und in ungetrübter Jugendanmuth dargestellt ist. Auch glaube ich nicht, daß die Dichter unserer Zeit in das Lob des Caspar Velius einstimmen werden, welcher bei dem Anblicke eines Gemäldes von A. Dürer, das denselben Gegenstand schilderte, zu dem Verse begeistert wurde:

Angelus hos cernens, miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram.

Ich will nur vorzugsweise die Gestalt der Eva und an dieser nur einen einzelnen Theil berücksichtigen. Man sieht es an dem Schwunge des Contours, der von dem obern Theil der Hüfte bis hinab auf das Knie des Schenkels geht, auf welchem die ganze Gestalt ruht, daß unser Dürer hier die schöne Form ahnete. Ich will nicht etwa an die Mediceische Venus (vgl. Fig. 34, Br. 37) erinnern, welche in dieser Partie unübertrefflich ist, ich will unserm deutschen Künstler nur ein Gefühl zuerkannt wissen, was ihn auf Veredlung der Form, wie unbewußt, hinleitete. Wenn ihm nun ein solches Schönheitsgefühl inwohnte, was würde er geleistet haben, wenn sein Geschmack durch frühes Studium der Antike geläutert, und sein Sinn für Schönheit dadurch geöffnet worden wäre? —

Es ist keine chimärische Ansicht, wenn man glaubt, daß durch das Zusammenleben mit den größten Kunstwerken und ausgezeichneten Künstlern sich der Geschmack reinigt, und in dieser Hinsicht gerade empfehle ich dem angehenden Historienmaler das Studium der besten Kunstwerke vor Raphael und hauptsächlich die des letztern selbst, nachdem er sich in der Zeichnung gehörig befestigt hat. Vgl. hierüber den 24. Brief.

Aus eben dem Grunde glaube ich aber dem genannten Künstler abermals die Antike empfehlen zu müssen. Es ist anerkannt, daß der

Digitized by Google

Hiſtorienmaler eine ſtrengere Methode in der Zeichnung zu befolgen habe; ihm iſt die Schule des ſorgfältigen Zeichnens nach dem Nackten unerläßlich. Er ſoll früh zu einer großartigen Manier hingeleitet werden, die ihn dann zum großen Stile, als dem eigentlichen Ziele ſeiner Kunſt, hinauf führen ſoll, und hier iſt es gerade die Antike, welche den Geſchmack für edle Einfalt und Würde, für Großartigkeit in der Darſtellung befördert. Wie vor dem Abwege, das griechiſche Ideal zu chriſtlichen Zwecken zu benutzen, ernſtlich zu warnen iſt; darüber iſt jetzt nur eine Stimme. Man würde aber das Kind mit dem Bade verſchütten, wenn man das Studium der Antike überhaupt als unnöthig, oder gar verwerflich für den Hiſtorienmaler unſerer Zeit erachtete. Ich habe Dich ſchon früher (vgl. das 24. Schreiben) aufmerkſam gemacht, wie viel Intereſſe die Antike deshalb gewährt, weil ſie uns die ſchöne Natur in reinſter Form giebt; auch habe ich Dich auf die hohe Charakteriſtik in einzelnen Werken der alten Kunſt achten gelehrt (vgl. den 27. und 28. Brief). Es handelte ſich dort beſonders um das Studium der Form und den charakteriſtiſchen Ausdruck.

Jetzt kann ich noch einen Schritt weiter gehen. Ich glaube nämlich, in Beziehung auf die Läuterung des Geſchmacks dem Studium der Antike einen bedeutenden Einfluß auf die modernen Künſtler beimeſſen und dieſen auch in der Kunſtgeſchichte nachweiſen zu können. Auch hier berufe ich mich abermals auf Raphael, der ſowohl in Hinſicht auf Eleganz und Grazie, als auch auf Großartigkeit in der Zeichnung unübertroffen iſt und hierdurch gerade einen durch die Antike geläuterten Geſchmack überall bethätigte. Er hatte gewiß einen großen Theil ſeiner ſpätern Ausbildung der Betrachtung und dem Studium antiker Kunſtwerke zu verdanken.

Wenn ich aber von der Reinigung des Geſchmacks rede, ſo ſchließe ich alle Nachahmerei aus als damit völlig unverträglich; ich will nur jene Befähigung des Künſtlers befördert wiſſen, wodurch er nicht nach kalten Verſtandsregeln, ſondern mit ausgebildeter Vernunft das Wahre wählt, was in der Kunſt die Einfalt und edle Würde, nicht Zierrath und Affectation iſt.

Digitized by Google

Fig. 37.

Digitized by Google

Wie nun aber der antike Geſchmack ſich in der Wahl der für plaſtiſche Kunſt geeigneten Gegenſtände zu erkennen giebt, ſo zeigt er ſich auch in der Behandlung des gewählten Stoffes und giebt ſich insbeſondere in dem richtigen Tacte zu erkennen, Alles, was als unweſentlich, ſtörend und kleinlich der edlen Würde Eintrag thut, auszuſcheiden und zu beſeitigen. Daher er dann ganz beſonders in den Zuthaten, welche die reine Form äußerlich charakteriſiren, ſich zu erkennen giebt. Hierhin rechne ich die Attribute, die äußern Ornamente, die Bekleidung und dergleichen. Aber auch jene treffenden Bezeichnungen, welche die Form ihrem allgemeinen und beſondern Charakter nach von andern Formen genau unterſcheidet — jener beſtimmt ausgeprägte Typus in den antiken Muſtern iſt größtentheils als Sache des antiken Geſchmacks anzuerkennen.

Dieſer hatte ſich beſonders dadurch gebildet, daß die Künſtler die bekannteſten Gegenſtände der griechiſchen Mythe und vorzugsweiſe der Homeriſchen Dichtungen zu Stoffen ihrer Darſtellungen wählten. Wie weit es ihnen gelungen iſt, jene dichteriſchen Ideen zu verkörpern; darüber kann unſere Zeit noch urtheilen, weil ſie ſo glücklich iſt, noch eine große Anzahl von Kunſtwerken zu beſitzen, welche dem Homeriſchen Mythencyklus angehören.

Ich erwähne hier jene Heldenideale, welche Wilhelm Tiſchbein in ſeinem Bilderhomer (zur Iliade) zum beſſern Vergleich auf eine ſehr ſinnige Weiſe vergeſellſchaftet hat. Sie erfolgen im verkleinerten Maaßſtabe in Fig. 37. Tiſchbein hat in der Auffaſſung und der charakteriſtiſchen Zeichnung dieſer Sieben eine richtige Einſicht bewährt und durch öffentliche Mittheilung unſere Künſtler zum größten Danke verpflichtet. Ich möchte behaupten, daß, wenn vom Alterthume Nichts übrig geblieben wäre, als dieſe Charakterköpfe, wir mit der höchſten Achtung gegen den Kunſtgeſchmack deſſelben erfüllt werden müßten, falls uns nur eine etwas vertrautere Bekanntſchaft mit den Gedichten des Homer das Urtheil darüber ermöglichte. Ich mache Dich auf das Löwenartige des ſtreng-monarchiſchen, zornmuthigen Agamemnon, auf den mit edler Sehnſucht erfüllten Achill (das eigentliche helleniſche Heldenideal), den heitern, milden Heldengreis Neſtor, dem die Rede ſüßer als Honig von den Lippen

Digitized by Google

floß, den klugen erfinderisch-scharfsinnigen Odysseus*), die stürmende Kraft des Diomedes, dessen Stirn jeder Gefahr trotzt, und dessen Lippe den tapfersten Feind höhnt, die asiatische Weichlichkeit des Trojanischen Paris und den kampflustigen Gemahl der schönen Helena, den edlen Völkerhirten Menelaos (jetzt als Ajax anerkannt) aufmerksam und frage, ob Du nicht alle diese dem Homer entlehnten Züge und noch weit mehr in dieser unübertrefflichen Folge deutlich erkennst. —

Ehe ich mein Schreiben schließe, muß ich mein Versprechen halten, Dir zuletzt noch einige Andeutungen über das Studium der Drapirung zu machen. Diese gehören streng zur Sache, weil das Studium der Gewandung ein wesentliches Erforderniß in der Ausbildung des Historienmalers ist, und dabei das Meiste, wo nicht Alles, auf einen gereinigten Geschmack hinausläuft.

Die Methode, den Faltenwurf nach dem Gliedermanne zu studiren, ist sehr alt und dem Historienmaler oft genug empfohlen, damit er sich hierin den guten Geschmack zu eigen mache. Vorzüglich giebt sich dieser in der richtigen und würdigen Behandlung des Mantels, der Zierde des religiösen Ideals, zu erkennen. Bei dem Umfange dieser Bekleidung ist es leicht möglich, daß die Stellung der Figur dadurch versteckt wird, und so das Ausdrucksvolle derselben oftmals leidet. Die Figur soll durch den Mantel veredelt werden und an Würde gewinnen, nicht verhängt und gänzlich verhüllt werden. Es gehört dazu ein besonders gereinigter Geschmack, den Mantel so zu legen, daß die Schönheit der Figur sich dabei am vortheilhaftesten ausnimmt; gleichwohl müssen die Falten in einer gewissen Nachlässigkeit fallen, so daß sie bloß das Werk des Zufalls, nicht des Studiums zu sein scheinen. Carlo Maratti hielt die Anordnung der Gewänder für schwerer, als die Zeichnung der menschlichen Gestalt selbst, weil für erstere keine bestimmten Regeln gegeben werden könnten.

---

*) Dieses Heldenideal giebt Tischbein nochmals auf einer besondern Platte (zur Odyssee, gestochen von Morghen), wo die Schönheit desselben noch mehr hervorstrahlt.

Digitized by Google

Ganz beſonders muß ſich der Künſtler hüten, viele und gar zu gebrochene Falten zu zeigen. Man kann es dem Anfänger nicht genug einſchärfen, daß die Schönheit der Falten in einem leichten, natürlichen und richtigen Maaße beſteht. Die Kleidung darf nicht zu weit und nicht zu eng ſein. Die Drapirung muß ein Ornament der Figur ſein, nicht umgekehrt. Die Bekleidung darf nicht mehr in die Augen fallen, als die Figur ſelbſt. Einfachheit und Großartigkeit in dem Faltengange dienen zur Würde der Figur. Man muß den Gang des Nackten (andamenti del nudo) unter dem Gewande ſehen; jedoch darf dies nicht übertrieben werden, indem z. B. noch durch gröbere Leinwand die Muskeln gezeigt werden; in welchen Fehler die Nachahmer des Michael Angelo verfielen. Aber der Zeichner muß ſich vor einer gewiſſen Magerkeit in den Umriſſen der Geſtalt unter den Gewändern hüten; die Contours müſſen hier, wie der Künſtler ſich ausdrückt, fett ſein. Auch darf man den Gliedermann nicht durchmerken; es muß das Fleiſch ſich unter den Falten fühlbar machen. In dieſer Hinſicht ſind die Werke der antiken plaſtiſchen Kunſt nur rückſichtlich des Geſchmacks zu empfehlen, nicht der Nachbildung der Falten ſelbſt. — Doch ſind nur wenige Statuen auf unſere Zeiten gekommen, welche als höchſte Muſter in der Drapirung zu empfehlen ſind. Vor allen rechne ich die oben (vrgl. den 26. Brief) angeführten Herculanerinnen aus der Glyptothek zu Dresden hierher. Die Flora, welche gewöhnlich als Muſter der Drapirung aufgeführt wird, iſt nach einem Principe verfertigt, welches nur der Malerei angehört. Dies iſt das der durchſichtigen Gewänder (Coae vestes.) — Die Falten müſſen mit Luft angefüllt ſcheinen, nicht naß, oder aus einer harten, ausgefüllten Maſſe. Die bloßen Zeichnenübungen reichen hier nicht aus; das fleißige Malen nach der Natur führt zu der richtigen Behandlung der Falten. Der Stil iſt für den Hiſtorienmaler die Hauptſache; weniger wichtig iſt für ihn die Subſtanz. Schönheit der Falten und Schönheit der Subſtanz ſind ſelten mit einander zu vereinigen.

Aus noch vorhandenen Handzeichnungen Raphael's erkennt man, daß er meiſtens jede Figur erſt nackt zeichnete, und daß die Bekleidung für ihn nur Nebenſache war. Dagegen berückſichtigte Correggio gleich beim Anfang ſeiner

Digitized by Google

Composition die Falten, weil er mehr auf die Massen im Clairobscur Rücksicht nahm und weniger um Zeichnung und Ausdruck bekümmert war. Unser vortreffliche Dürer, der so oft wegen der Härte und Steifheit in den Gewändern getadelt wird, hat in seinen 4 Evangelisten gezeigt, daß er es wohl verstand, die Würde der Figuren durch eine großartige Bekleidung zu erhöhen. Nach Fiorillo's Urtheil soll Guido Reni sich zuweilen der Ideen Dürer's in der Drapirung bedient haben. Vergleiche nur dessen gründliche Darlegung über den Stil des erstgenannten Meisters: Geschichte der Malerei in Italien Th. 2. S. 563 ff. Die Art, wie er die Falten behandelte, und daß seine Erfindungsgabe auch in dieser Beziehung glücklich war, kannst Du einigermaaßen aus den beigegebenen Figuren 36 und 38 beurtheilen. Der Künstler muß hier fast Alles aus dem innern Born der Idee schöpfen, da leider die Mode es ihm unmöglich macht, sich an die Natur und das Leben zu wenden, um namentlich auch den Faltengang bei der Bewegung des Körpers zu studiren.

Ich schließe mit einer Bemerkung eines ältern Kunstrichters:

Vgl. Schriften von Helfrich Peter Sturz. Lpz. 1786. Erste Sammlung, S. 184: „In Mariettens Kabinet befindet sich auch eine Anzahl Zeichnungen von Raphael. Zwei darunter machten mich aufmerksam. Sie sind sorgfältig mit der Feder entworfen, und stellen beide einerlei Gruppe rathschlagender Personen vor: auf der einen sind die Figuren nackt, auf der andern die Gewänder behutsam über das Nackte gelegt. — In der ersten Zeichnung war Raphael dreimal mit dem einen Arme unzufrieden u. s. w. — Die Falten auf der zweiten Zeichnung sind verständig nach den Schwingungen des Contours in große Massen geordnet: da das Nackte unter den Falten liegt, so werden die Brüche anschaulich durch die Lage und Bewegung der Glieder gewirkt. Einige dieser Brüche sind nicht jetzt entstanden, sondern durch eine vorhergehende Richtung gebildet; man kann aus dieser Skizze eine Stelle von Mengs erklären, wenn er rühmt, daß man in Raphael's Falten entdecke, in welcher Lage das Glied vorher gewesen sei. Raphael entwarf die Gruppen zweimal nackt, und ließ die

Digitized by Google

eine unbekleidet, um zu vergleichen, ſcharf zu prüfen, ob das Gewand dem Körper überall mit Anſtand und Liebe folge und keine Schönheit einhülle.“ —

39.

Lieber Rudolph!

Vielleicht hat es Dich befremdet, daß ich bisher nur ſolche Meiſter als höchſte Muſter aufführte, welche frühern Jahrhunderten angehörten, da doch die bildenden Künſte unſerer Zeit, wie allgemein anerkannt iſt, einen hohen Aufſchwung genommen haben. Du darfſt aber gewiß ſein, daß auch die größten der jetzt lebenden Meiſter die frühere Blüthe der Deutſch-Niederländiſchen und Italiäniſchen Kunſt aus reinſter Ueberzeugung anerkennen. Wie denn der erſte unſerer Hiſtorienmaler durch die poetiſche Auffaſſung der beiden Hauptrichtungen, welche die moderne Kunſt einſchlug, nicht bloß ſeine philoſophiſch-kritiſche Befähigung, ſondern auch ſeine tiefen kunſthiſtoriſchen Kenntniſſe durch Fresco-Compoſitionen (in den Loggien der Pinakothek zu München) bethätigt hat. Auch berufe ich mich auf Overbeck's großartige Compoſition (im Städelſchen Inſtitute zu Frankfurt a. M., geſt. von J. Amsler), worin er den Fortſchritt der chriſtlichen Kunſt bis zu ihrer Blüthe zur Anſchauung bringt. Ich möchte auch behaupten, daß es, wenn jene bereitwillige Anerkennung nicht ſtattfände, ſchlimm um unſere Kunſt ſtände, ja daß es überhaupt mit derſelben vorbei wäre, wenn von unſern Künſtlern der hohe Werth der Antike herabgewürdigt werden ſollte.

Es hat aber auch einen beſondern Grund, daß ich zunächſt auf jene Muſter Deinen Blick lenke. Wie Du nämlich durch das Studium der Kunſtgeſchichte (namentlich nach den Aufſchlüſſen, welche Franz Kugler über die Italiäniſche Kunſt und Ernſt Förſter in der Geſchichte der Deutſchen Kunſt [bis jetzt 2 Bände, Leipzig 1851—53] über die Deutſche gegeben,) das Charakteriſtiſche der einzelnen Entwicklungsſtufen nur in dem Zuſammenhange jeder Kunſtepoche mit den frühern und ſpä-

Digitized by Google

tern Zeiten auffassen kannst; ebenso wirst Du durch die Künstlergeschichte (für welche bei den Italiänischen Meistern Vasari die Hauptquelle ist) nur dann von jedem Künstler ein richtiges Bild bekommen, wenn Du ihn nicht bloß in den Entwicklungsphasen seiner eigenen Kunst, sondern auch im Vergleich mit seinen Vorgängern und Nachfolgern vollständig begreifst. Nun liegen uns A. Dürer's und Raphael's Werke in großer Vollständigkeit vor, und die Zeit sowohl vor, als auch nach ihnen ist in Beziehung auf allgemeine Entwicklung der Kunst höchst belehrend. Freilich müssen wir uns hier meistens mit Kupferstichen und andern Nachbildungen begnügen, und Du darfst nicht vergessen, daß selbst die vortrefflichsten Stiche im Einzelnen weit hinter den Originalen zurückstehen. Der Kopf der heiligen Barbara auf dem Gemälde der Sixtinischen Madonna zu Dresden ist vielleicht im Kupferstich unerreichbar; ebenso auch der Kopf des heiligen Franciscus auf dem Bilde der Madonna von Foligno. Du kannst das Dir zu Gebote stehende Werk von Landon (Vie de Raphael) bei den folgenden Mittheilungen, wobei es uns zunächst nur auf die Composition ankömmt, zur Hand nehmen. Möchten wir doch ein ähnliches Werk über das Leben Dürer's besitzen!

So sehen wir von der Hand Raphael's, um hier nur dem einen von beiden Meistern in dem Entwicklungsgange seiner eignen Kunst zu folgen, jene Werke, in denen er sich noch eng an die Schule seines Lehrers Pietro Perugino anschließt. Ihnen folgen solche, in denen das Streben klar wird, sich von jenem ersten Einflusse loszumachen, bis er seine individuelle (Raphaelische) Eigenthümlichkeit ganz entfaltet. Endlich erblicken wir ihn auf einer Stufe, wo er mit höchster künstlerischer Freiheit sich über sich selbst erhebt und der reinen Idee des Kunstschönen huldigt, wie solches unter den Gebildeten seiner Zeit als Norm galt und allgemein anerkannt wurde. Wenn wir ihn auf jener ersten Stufe mehr als kindlichen Nachahmer erkennen, so zeigt uns die zweite die Raphaelische Manier, während die dritte Dasjenige zur Anschauung bringt, was als der Raphaelische Stil, d. h. die höchste Vollendung seiner Kunst, anerkannt wird. Ich verweise Dich hier an seine ersten Madonnenbilder, z. B. das Gemälde im Palaste Tempi zu Flo-

Digitized by Google

renz (von Desnoyers), so wie an das sogenannte Sposalizio (von Longhi) und die Grablegung (von Volpato, Amsler). Vergleichst Du mit diesen und andern frühesten und frühern Werken seine spätern, etwa die Madonna von Foligno (von Desnoyers), die heilige Cäcilie (von Strange, Massard), die Sixtinische Madonna zu Dresden (von Müller, Steinla); so ist der Fortschritt seiner Kunst rücksichtlich der großartigern, freiern Behandlung und der eigentlich Raphaelischen Grazie unverkennbar. Dasselbe gilt auch von den großen Wandgemälden im Vatican zu Rom, der Disputa (die er ganz mit eigener Hand unter Verschluß der Thüren zu Ende führte!), der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Burgbrande, der Messe von Bolsena, dem Heliodor, dem Attila, der Schlacht des Constantin u. s. w. Alle diese Werke, die er größtentheils mit seinen Schülern ausführte, sind eben so viele Beweise seines künstlerischen Fortschrittes und seines sich mehr und mehr entwickelnden dichterischen Genius, der ihn zum ersten Künstler der religiösen Malerei weihete. Jene Entwicklung wird noch deutlicher in den großen historisch-religiösen Compositionen (in Oel gemalt), dem Spasimo di Sicilia (von Toschi) und der Transfiguration (von Morghen). Endlich sind auch in dieser Beziehung seine Portraits zu erwähnen, z. B. das von Julius II., Leo X., der Prinzessin von Aragonien (von Morghen), von dem Cardinal Balthasar Castiglione und dem Dichter Tebaldeo. Ob jenes bestrittene Portrait zu München, welches schon, ehe es dahin kam, Morghen als Raphael's eignes Bild stach, dies wirklich ist, oder ob es den Bindo Altoviti, einen vornehmen Italiäner, darstellt, mag dahingestellt bleiben; es ist ein geist- und lebenvolles Bild. Wie es denn von Bottari, dem man die schöne Römische Ausgabe des Vasari verdankt (in 6 Bänden, 1759), rücksichtlich des Colorits den Werken Tizian's gleichgestellt wird: „non cedendo nelle tinte alle piu fine di Tiziano." Hierbei dürfen auch die vielfachen historischen Portraits in den obengenannten großen Frescogemälden nicht unerwähnt bleiben, in denen er mitunter sein eignes Bild, z. B. in der Schule von Athen, sowie die Portraits seiner Freunde und großen Zeitgenossen oder früher lebender Personen anbrachte. Ich lege einen Holzstich nach einer Originalzeichnung von Raphael bei,

Digitized by Google

Fig. 40.

Digitized by Google

einen einzelnen Entwurf zu dem vorher erwähnten Parnasse. Schon aus dieser trefflich wiedergegebenen leichten Skizze zu der Portraitgestalt des Dante Alighieri erkennt man, wie tief sich der Phantasie des Künstlers die großen Züge des erhabenen Dichters der „göttlichen Komödie" eingeprägt hatten. Ich möchte der Behauptung beitreten, daß die Drapirung nach einem Mantelumwurfe um eine lebende Gestalt, also nach der Natur entworfen sei. Das Original befindet sich in der Herzoglichen Albertinischen Sammlung zu Wien; vrgl. Passavant, Bd. II. S. 712, Nr. 212, hier im verkleinerten Maaßstabe. Wie belehrend das Studium dieser Werke besonders in den Originalen ist, bedarf kaum einer weitern Andeutung, und die Empfehlung derselben keiner Rechtfertigung. Für meinen mir so nahe liegenden Zweck, welcher ja Deine Belehrung ist, sind sie aber um so wichtiger, weil ich Deinem künstlerischen Gefühle Das näher bringen wollte, was man unter dem Raphaelischen Stile und dem Worte Stil überhaupt zu denken hat. Dieser zeigt sich eben in der Darstellung der Idee des Kunstschönen, welche sich jeder vortreffliche Künstler inmitten seiner Nation und seiner Zeit bildet, wozu er jedoch erst nach völliger Durchdringung der Natur und durch das ernste Studium der anerkannt besten Meisterwerke gelangt.

Man kann so von einem Stile der Farbe, der Zeichnung (des Nackten sowohl, als der Gewänder) und der Composition reden, wie denn die Bolognesische und Römische Schule in Beziehung jener drei Seiten der Kunst einen großen Stil zu erkennen giebt. So spricht man auch von einem erhabenen Stil, welchen Dir die Betrachtung der Propheten und Sibyllen des Michel Angelo in der Sixtinischen Capelle im Vergleich mit denen Raphael's in der Kirche della pace zu Rom veranschaulichen wird. Auch redet man von einem graziösen Stile, wobei man an die Raphaelischen Madonnen denken kann, die einer ganz besondern Berücksichtigung würdig sind und in ihrer Art einzig dastehen. Du magst die beiliegende Gestalt (Fig. 39) als eine Veranschaulichung der Raphaelischen Grazie betrachten, wie sie sich in seinen weiblichen jugendlichen Gestalten auch sonst zu erkennen giebt. Sie gehört der Pedrella der Grablegung in der Villa Borgheſe zu Rom an

Digitized by Google

Fig. 39.

Digitized by Google

und ist ein trefflicher Holzschnitt nach dem meisterhaften Griffel Desnoyers'. Wir besitzen jedoch von Raphael Werke, welche verschiedenen Stilen angehören; daß aber der schöne und große Stil dessen wahres Verdienst genannt werden kann, ist unleugbar.

Ein Gleiches läßt sich von Albrecht Dürer nicht behaupten, wiewohl ihm der große Stil in mehrern Gestalten und Compositionen nicht abzusprechen ist. Die wahre Schönheit der Form hat er selten erreicht, wohl aber hat er öfter in der Composition seinen Genius bethätigt. Hierher sind seine großartigen Blätter (auf Holz in Oel gemalt, 3/4 Lebensgröße) zu rechnen, welche die Apostel Paulus und Petrus, sowie die Evangelisten Marcus und Johannes darstellen, in Nürnberg, sowie zu München; sein Christus auf dem Calvarienberge, ebenfalls in der Pinakothek zu München, eine äußerst reiche, mit bewunderungswürdiger Genauigkeit ausgeführte, tief gedachte Composition; ein Ecce homo in der Moritz-Capelle zu Nürnberg, Kniestück, 3/4 Lebengröße, mit dem rührendsten, innigsten Ausdruck des Seelenleidens; sein schöner Stich, welcher den Ritter mit dem Teufel und dem Tode darstellt; sein heiliger Hieronymus in der Klause, das schönste von ihm gestochene Blatt; mehrere seiner Blätter im kräftigsten Holzschnitt, namentlich der Tod der Maria aus dem (größern) Leben derselben und die Blätter aus der sogenannten kleinen Passion, das Fußwaschen und dasjenige, auf welchem der ungläubige Jünger die Hand in das Wundenmal des Heilandes legt; die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, in Speckstein geschnitten, eine wahre Perle der Kunst. Dies Bild ist nicht größer, als ein Blatt in 8. und enthält eine Menge von Figuren in vollkommenster Schärfe und Bestimmtheit. Die im Hintergrunde befindlichen sind nur wenig im Relief gehalten und auf das zarteste behandelt. Jene im Vordergrunde befindliche Frauengestalt*) mit dem Schlüsselbunde ist dagegen fast rund (en ronde bosse). Es kann den Arbeiten in Stein

*) Vgl. Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland u. s. w. Bd. 2. S. 359.

Digitized by Google

und Erz von Veit Stoß und Peter Vischer an die Seite gestellt werden. Wir haben dies schöne Bild auf dem Herzoglichen Museum in Braunschweig zu wiederholten Malen bewundert. Ich muß hier auch mehrere seiner Portraits erwähnen, welche, wenn auch nicht von so geistvoller Auffassung, wie die Raphaelischen, doch von gleicher Tiefe der Charakteristik den Beweis liefern. Von der Treue seiner Auffassung der Charaktere zeugen auch die beiden Portraits (in Oel gemalt) eines Burgherrn und seiner Ehefrau, ebenfalls in Braunschweig (aus Paris zurückgebracht!), Halbfiguren in 2/3 Lebensgröße, in deren theilweise durch Kinnbinde und Helm verhüllten Gesichtern sich gleichwohl der Geist der damaligen Zeit spiegelt. Ganz besonders jedoch ist hier sein eignes Portrait in der Königlichen Galerie zu München (von Forster) hervorzuheben, worin ihm die Kunst, sich selbst zu objectiviren, vollkommen gelungen ist. Es ist in Oel vortrefflich gemalt und in Lebensgröße. Auch das Bildniß von Heinrich Holzschuher aet. suae 57 (von Wagner), in Nürnberg befindlich, ist hervorzuheben. Ebenso sind es seine eignen Stiche von Wilibald Pirkheimer, Friedrich dem Weisen, Philipp Melanchthon u. A. Nur muß man diese und ähnliche seiner Arbeiten sämmtlich in guten Abdrücken sehen. In der historischen Landschaft ist er nie zu einer freiern Behandlung durchgedrungen; was zu verwundern ist, da er doch Venedig besuchte und dort schon große Muster in diesem Fache vor sich sah. Dagegen aber ist die Universalität seines Talents nicht hoch genug anzuschlagen. Er umfaßte in der That alle Zweige der zeichnenden Künste. Von seinen vielfach vorhandenen Federzeichnungen (vornehmlich in der Herzoglichen Albertinischen Sammlung zu Wien) habe ich 4 Blätter aus der Passionsgeschichte in 4. gesehen, welche sich im Privatbesitze einer kunstliebenden Frau befinden. Sie sind sämmtlich mit einer dicken, ja stumpfen Feder gezeichnet, Arme und Beine mager, mit Vernachlässigung der Einzelheiten. Der Zeichner hatte sich nur begnügt, die Haupttheile des Körpers in die rechte, natürliche und bedeutsame Lage und Stellung zu bringen. Da war keine Hand, welche nicht ihre richtige Bedeutung gehabt hätte, so roh sie auch an den Fingern angegeben war. Vielleicht waren diese Blätter die aller-

Digitized by Google

erſten Entwürfe, oder gehören ſie der Zeit an, wo er bei Wohlgemuth in der Schule war? — Es macht mir beſondere Freude, Dir eine treue Copie von einer Handzeichnung A. Dürer's mitzutheilen, welche ſich in der Herzoglichen Albertiniſchen Sammlung zu Wien befindet; vrgl. Heller's Leben Albrecht Dürer's, Bd. 1. S. 101. No. 7. Da jeder Künſtler erſt ſeine Compoſition ſkizzirt; ſo ſind für ihn dergleichen erſte von Meiſtern gemachte Entwürfe mit der Feder oder dem Stifte ganz beſonders intereſſant und belehrend. Man hat davon in unſern Kunſtmuſeen reiche Sammlungen. Dieſe erſte Anſtrengung der ſchöpferiſchen Phantaſie zu beobachten, die Fortſchritte des Künſtlers in der zunehmenden Fertigkeit und Meiſterſchaft der Zeichnung zu belauſchen, iſt vom höchſten Intereſſe. Das hier ſo glücklich wiedergegebene Blatt magſt Du als eine Probe betrachten, wie gleich vom Anfang an auf die Großartigkeit plaſtiſcher Geſtaltung und ausdrucksvoller Stellung von unſerm Dürer Bedacht genommen wurde. Bei aller Reichhaltigkeit der Gewandung iſt Alles klar gedacht und ohne Verwirrung. Solche urſprüngliche Conceptionen des ſchaffenden Genius erregen gleiche Theilnahme, wie ausgeführte Werke, und werden von Kennern und wahren Künſtlern mit Recht in hohem Werthe gehalten!

Um nun auf Raphael überzugehen, ſo giebt es von dieſem eine ganze Reihe von Darſtellungen, welche, ſämmtlich im gleichen Geiſte entworfen, rückſichtlich des hier in Betracht gekommenen großen Stils als höchſte Muſter hiſtoriſcher Compoſition von dem erfindenden Künſtler ganz beſonders zu beachten ſind. Ich meine jene Reihenfolge von 7 Blättern, welche unter dem Namen der Cartons bekannt ſind und ſich in den ächten Originalentwürfen zu Hamptoncourt in England befinden. Dieſe waren zur Anfertigung großer Tapeten vom Pabſte Leo X. beſtellt, und letztere wurden danach in Flandern ausgeführt. Dort war die Kunſt, dergleichen prachtvolle Teppiche nach ſorgfältig colorirten Muſtern zu weben, damals ſchon weit gediehen, wurde jedoch in ſpäterer Zeit von den weltberühmten Pariſer Gobelins bedeutend übertroffen. Die genannten Entwürfe ſind in Gouachefarben kräftig ausgeführt und ſtellen meiſtens Scenen aus der Apoſtelgeſchichte, der älteſten chriſtlichen Ge-

Digitized by Google

Fig. 38.

Digitized by Google

ſchichtsurkunde, in höchſter Lebendigkeit dar. Ich hebe Dir nur folgende Geſtalten und Gruppen hervor:

1) „Pasce oves meas!“ Großartigkeit der Geſtalten, höchſte Einfachheit. Schöne Landſchaft.
2) Der Fiſchzug. Die freieſte Stellung der mit dem Nachen im völligſten Gleichgewichte gehaltenen Figuren. Sehr ſinnige Landſchaft.
3) Paulus und Elymas. Eine ſehr gedrängte Compoſition, wo die Aufmerkſamkeit der Nebenfiguren auf die Handlung gerichtet iſt, ſich aber nach den 3 Hauptfiguren hin kreuzt und ganz beſondere Beachtung verdient.
4) Das Opfer zu Lyſtra. Paulus zerreißt aus Abſcheu vor dem ihm gebrachten Opfer ſein Gewand. Das dargeſtellte Opfer iſt völlig im Geiſte der Antike.
5) Paulus zu Athen. Die Begeiſterung des vor dem Volke predigenden Apoſtels. Der verſchiedene Eindruck, welchen die Predigt auf die Menge macht, unter welcher die Athenienſiſchen Philoſophen beſonders intereſſant ſind. Schöne Architectur.
6) Der Tod des Ananias. Der todt zuſammenbrechende Ananias, dem man es anſieht, daß er ſich nicht einen Augenblick länger in dieſer Stellung halten kann. Höchſt angemeſſene Localität.
7) Die Heilung der Lahmen. Petrus, begleitet von Johannes, reicht dem einen Lahmen die Hand und bringt ihm durch den zuverſichtlichſten Zuſpruch wunderbare Heilung. Höchſt contraſtirende Tempel-Architectur.

Man glaubt, daß an der letzten Compoſition Giulio Romano Theil habe; denn ſie bietet durch die Mißgeſtalten aller nur denkbaren Verkrüppelung und die ſeltſam überladenen gewundenen Säulen, welche die Gruppen durch ihren coloſſalen Umfang gewaltſam trennen, einen bei dem ſo harmoniſchen Raphael ganz ungewöhnlichen Gegenſatz mit ſonſtiger einfacher Schönheit der Geſtalten. Eben ſo will man auch dem Giovanni da Udine einen Antheil zuſchreiben an dem unter 2. aufgeführten Bilde, und man iſt geneigt, die am Ufer aufgeſtellten Fiſchreiher auf

Digitized by Google

deſſen Rechnung zu bringen. Vaſari aber ſagt, daß alle jene Cartons von Raphael's eigner Hand ſeien: „tutti da sua mano.“

Du magſt Dich durch meine zuletzt gemachten flüchtigen Andeutungen nicht verleiten laſſen, jene tiefgedachten Compoſitionen ebenſo flüchtig zu betrachten. Je länger man ſie ſtudirt, deſto mehr Wahrheit und Schönheit erkennt man darin. Quatremère de Quincy ſagt ganz richtig (Vie de Raphael, S. 314): „— Man kann in ſeinen (Raphael's) Gemälden nicht allein von den Bewegungen und der Action einer jeden Perſon den Grund angeben, ſondern von einer jeden auch Rechenſchaft fordern über Das, was ſie fühlt, was ſie denkt; und man kann in Wahrheit ſagen, daß die Gedanken und die Affecte ſich ebenſo wie die Körper zuſammenordnen, mit einander Contraſte bilden und ſich gruppiren.“ So verſchieden die einzelnen Blätter von einander in Handlung und Scenerie ſind; ſo kann man doch intereſſante Vergleichungen anſtellen, wodurch es ſich beſtätigt, daß Raphael im höchſten Grade die Kunſt verſtand, das behandelte Sujet nach dem Hauptmomente jedem aufmerkſamen Beobachter verſtändlich zu machen. Er wußte gewiſſe einzelne Züge vor die Augen zu bringen, mittels welcher die darzuſtellende Thatſache für den Geiſt die vollkommenſte Deutlichkeit erhält. So ſieht man auf dem unter 3. angeführten Carton, wie dem mit Blindheit geſchlagenen, ſchon umhertappenden Elymas ein Mann aus dem Volke mit zurückgezogenen Oberarmen, aber emporgehobenen ausgebreiteten Händen voll Neugier und Entſetzen nach den Augen ſieht, wodurch die eben erſt vollendete Blendung vollkommen deutlich wird. Gleicherweiſe ſieht man auf Nr. 4, wie das dem Paulus gebrachte Opfer die Folge einer eben an einem Lahmen vollbrachten wunderbaren Heilung iſt. Der Geheilte erhebt ſeine dankenden Hände zu ſeinen Rettern (Paulus und Barnabas). Neben demſelben liegen die weggeworfenen Krücken. Ein Greis, der an dem Wunder zweifelt, nähert ſich dem Geretteten, um ſich durch die Aufhebung des Kleides, welches deſſen Schenkel verhüllt, von der nunmehr eingetretenen geraden Richtung der vorher ſo verkrüppelten Beine zu überzeugen. Und das geſchieht mit einer Zurückhaltung und Achtung, daß man dieſem Zuge, wodurch die Haupthandlung ſo einfach und na-

Digitized by Google

türlich verdeutlicht wird, ſeinen Beifall geben muß. So iſt das pſychologiſche Moment bei dieſen wahrhaft claſſiſchen Compoſitionen überall die Hauptſache; wiewohl der eigentliche Zweck derſelben, die äußere Beſtimmung will ich ſagen, gewiß Manches in den Nebenſachen motivirt haben mag, wohin ich hauptſächlich die Scenerie, d. h. die Architectur (wie auf Nr. 4, 5, 6) und die Landſchaft (wie auf Nr. 1 und 2) rechne. Von Nr. 7 bemerke ich noch, daß die früher von mir erwähnten gewundenen Säulen in der Tapiſſeriearbeit einen überraſchenden Effect machen. — Schöne Wiederholungen dieſer Teppiche befinden ſich in der herrlichen Rotunde des Königl. Muſeums zu Berlin. — Für die Landſchaft zeigte Raphael in dieſen Cartons ein großes Talent; ebenſo auch in mehreren Compoſitionen der ſogenannten kleinen Bibel. Und wie er endlich auch für die Decorationsmalerei im höhern Sinne von einem wunderbaren Gefühle angeregt wurde, das beweiſt die ſchon erwähnte Diſputa, welche trotz der ſymmetriſchen Anordnung des obern Theiles eine große Wirkung macht; wie denn ſein feiner Geſchmack in dieſem gewiß ſehr bedeutenden Kunſtzweige ſich auch in den ſchönen Decorationen der Loggien des Vaticans*) und der ſogenannten kleinen Farneſina, wo er die Fabel vom Amor und von der Pſyche in Fresco malte, hinlänglich bethätigt hat. Ich will hier keine Parallele ziehen — vielmehr ich wage es nicht. Nur der Vollſtändigkeit meiner Betrachtung wegen führe ich die Decorationen in dem großen Saale des Rathhauſes zu Nürnberg mit dem Triumphzuge des Kaiſers Maximilian I. an, wo unſer Albrecht Dürer auch in der höhern Decorationsmalerei ein großes Talent zu erkennen gab. Ich hebe die vortrefflich *gemalte* Gruppe der Stadtpfeiffer über der Eingangsthür in der Mitte der Hauptwand bei dieſer Gelegenheit beſonders hervor; auch ſind einige unbedeutende Nebenſachen, z. B. eine halbaufgezogene Klappe mit täuſchender Wahrheit, eine aufgehängte Palette u. ſ. w. mit wenigen, aber ſichern Linien leicht

*) Hier ſind beſonders die Arabesken hervorzuheben, in denen die 4 Jahreszeiten und diejenigen, in denen die Lebensalter und die Parzen vorgeſtellt ſind. Vrgl. Quatremère de Q., Vie de Raph. S. 119 ff.

Digitized by Google

ſkizzirt angebracht. Es ſollen Frescogemälde ſein, die nachher mit Oel übermalt ſind. — —

Gewiß wird es Dir das größte Intereſſe erregen, wenn Du die Lebensbeſchreibungen dieſer beiden Künſtler, der wahren Seelenmaler, nachlieſeſt. Ich empfehle Dir in Betreff A. Dürer's das Werk von Heller, der unter den reichen Kunſtſchätzen Nürnbergs und Bambergs ergraut war. Ueber Raphael iſt der kritiſche Paſſavant zu Frankfurt a. M. zu vergleichen, vor Allen jedoch Vaſari zu berückſichtigen. Wir beſitzen die Werke dieſes Italiäniſchen Claſſikers nunmehr in einer deutſchen Ueberſetzung, vollendet von Ernſt Förſter, in 8 Abtheilungen und 6 Bänden, Stuttgart, Cotta, 1832—49. Die letzte (zwölfte) Originalausgabe erſchien in Florenz, 1846 — 50, unter dem Titel: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti, di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle; bis jetzt tom. 1 — 6.

Hiermit ſchließe ich und füge nur noch den Rath hinzu, daß Du bei Deinen litterariſch-artiſtiſchen Studien den Wahlſpruch des Apelles nicht vergeſſen mögeſt:

„Nulla dies sine linea."

40.

Lieber Rudolph!

Du meinſt, wenn ich Dich verſtanden habe, daß, wenn ein jeder Künſtler ſich ſeine eigene Manier bilde, auch jede nach Einem Gegenſtande von mehrern übrigens gleich befähigten Künſtlern angefertigte Zeichnung ſich beſtimmt von der andern unterſcheiden werde. Allerdings wird derſelbe Gegenſtand von verſchiedenen, nicht in einer beſtimmten Manier befangenen Künſtlern, da jeder von ihnen beſonders organiſirt iſt, nach ihrer beſondern Individualität anders aufgefaßt, anders behandelt und anders dargeſtellt werden; aber darin liegt gerade der Unterſchied zwiſchen dem Kunſtwerke und dem Naturproducte. Während dieſes ſich nach

Digitized by Google

den Geſetzen der Nothwendigkeit bis zu einem beſtimmten Grade der Vollendung organiſch entwickelt, wobei ſich ſtets ein und derſelbe feſte Typus zu erkennen giebt; entſteht das Kunſtwerk zwar auch nach einer gewiſſen Nothwendigkeit, weil es ſich einerſeits freilich aus dem Gegenſtande entwickelt und entwickeln muß, aber andererſeits iſt es das Reſultat des innerſten Lebens, indem es aus der höchſten künſtleriſchen Freiheit hervorgeht. Je mehr dieſes innerſte Leben des Künſtlers auf das Edle und Große gerichtet iſt, je mehr das Streben deſſelben dahin geht, ſich als Menſch zu vollenden, deſto eher wird er auch eine gewiſſe Stufe der Vortrefflichkeit in der Kunſt erreichen. Ich erinnere hier an die Worte Diderot's und Goethe's: „Der Menſch verlange nicht Gott gleich zu ſein, aber er ſtrebe ſich als Menſch zu vollenden. Der Künſtler ſtrebe nicht ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunſtwerk hervorzubringen.“ *)

Kurz vorher bemerkt Goethe: „Der Künſtler, der immer anſchaut, empfindet, denkt, wird die Gegenſtände in ihrer höchſten Würde, in ihrer lebhafteſten Wirkung, in ihren reinſten Verhältniſſen erblicken; bei der Nachahmung wird ihm eine ſelbſtgedachte, eine überlieferte, eine ſelbſtüberdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenngleich bei Ausübung dieſer Methode ſeine Individualität mit ins Spiel kommt; ſo wird er doch durch dieſelbe, ſo wie durch die reinſte Anwendung ſeiner höchſten Sinnes- und Geiſteskräfte, immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann ſo bis an die Gränzen der möglichſten Production geführt werden.“ Es muß Dir hieraus einleuchten, daß in der Kunſt wohl eine Stufe gedacht werden kann, auf welcher ſich alle großen Meiſter, wenigſtens in ihren beſten Werken, einander nähern. Hieraus iſt zu erklären, warum man bei wirklich vortrefflichen Kunſtwerken, deren Meiſter nicht bekannt ſind, ſo geneigt iſt, ſie dem größten zuzuſchreiben; wie etwa eine heilige Familie von hoher Schönheit dem Raphael. Auch gehört hierher die Wahrnehmung, daß Raphael wie Tizian colorirt, da wo ihm die Arbeit am beſten gelingt.

*) Vrgl. Propyläen Bd. 5. St. 1. S. 34.

Digitized by Google

Jene so erreichte Stufe der Kunst, worauf sich eine hohe Vortrefflichkeit mit dem Charakter der Allgemeinheit zu erkennen giebt, pflegt man mit dem Ausdruck Stil zu bezeichnen. Man bedient sich desselben im Gegensatze von der Manier, bei welcher sich mehr die besondere Eigenthümlichkeit des Künstlers zu erkennen giebt. In der That ist der Stil nur das Resultat einer ächten Methode und die höchste Blüthe aller künstlerischen Ausbildung. Wenn es also heißt: in diesem Kunstwerke erkennt man den Stil des Meisters, so hat man dabei eben an jene Stufe der Vollendung und Vortrefflichkeit zu denken, welche durch den Künstler herbeigeführt ist, und wodurch sich das Kunstwerk zur Allgemeinheit erhebt. Wenn es daher ferner heißt: in diesem Kunstwerke giebt sich ein Stil zu erkennen, so meint man damit gewisse Gesetze einer edlen und würdigen Auffassung, welche als etwas Gemeinsames von den besten Künstlern früherer oder jetziger Zeit bei der Darstellung anerkannt und befolgt wurden. Um mich noch deutlicher zu machen, erinnere ich Dich an Das, was ich im 39. Briefe über Raphael gesagt habe, namentlich über die verschiedenen Stufen seiner künstlerischen Entwicklung, die sich bestimmt in seinen Schöpfungen unterscheiden lassen. Zugleich knüpfe ich hieran noch folgende Betrachtung.

Die Manier ist wohl von dem Manierirten zu unterscheiden. Das Letztere bezeichnet etwas Verfehltes und Verwerfliches. Der Manierist entfernt sich ganz und gar von jener oben bezeichneten ächten Methode; er zieht nicht die Natur zu Rathe, wo er es soll, sondern er glaubt Alles aus seinem Gedächtnisse, aus seiner Phantasie schaffen zu können und giebt uns die Unnatur. Es würde mich zu weit führen, hierüber jetzt noch ein Mehreres zu bemerken. Auch ist es mir nicht darum zu thun, Dir eine Kunsttheorie von möglichst breiter Unterlage mitzutheilen. Weil aber die Betrachtung des Einzelnen mich wieder in das Allgemeine geführt hat, was wegen des engen Zusammenhanges alles Dessen, was zur Kunst gehört, kaum anders möglich, wenigstens ganz natürlich ist; so will ich Dich nur auf die Wichtigkeit dieses Unterschiedes aufmerksam machen. Recht nützlich wird Dir übrigens, wenn Du Dich hierüber weiter unterrichten willst, Dasjenige sein, was Du

Digitized by Google

in der Geſchichte der zeichnenden Künſte in Italien von Fiorillo Bd. I. S. 151—156 mitgetheilt findeſt, womit Du der größern Deutlichkeit wegen die Bemerkungen deſſelben Verfaſſers über den Bartholomäus Spranger vergleichen mögeſt (ſiehe deſſen Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland u. ſ. w. Bd. 2. S. 510 und 511). Ich wünſche aber, daß Du Gelegenheit habeſt, einige Originalgemälde (oder gute Kupferſtiche nach denſelben) von jenem kraſſeſten aller Manieriſten zu dieſem Zwecke genau zu betrachten.*)

Noch folge hier die Bemerkung, daß Du Dich vor dem Wahne hüten mögeſt, als ob am Ende alle Kunſtbildung nur darauf hinausgehen ſolle, die wahre Individualität des Künſtlers zu erſticken. Es bezieht ſich das Vorhinbemerkte nur auf die Fortentwicklung, die mit einer gewiſſen Nothwendigkeit bei jedem wahren Künſtler bis zur höchſten Stufe, wie es bei Raphael der Fall war, erfolgen wird, nachdem er ſich ſeiner Anlage, Neigung und Fähigkeit gemäß für ein beſtimmtes Fach mit Glück entſchieden hat. Dies iſt eine Klippe, woran Viele geſcheitert ſind und noch ſcheitern. Sie wählen entweder ein Fach der Malerei, ohne wahres Talent dafür zu haben, oder ſie ſchwanken zwiſchen verſchiedenen Fächern, wie zwiſchen zwei Elementen, ohne ihre wahren Kräfte gehörig zu prüfen und zu kennen. Hier hängt Alles davon ab, daß Jeder ſeinen individuellen Anlagen gemäß das Eigenthümliche in ſich auszubilden ſucht. Wie ſelten und ſchwierig es iſt, ſich in zwei Gattungen zugleich auszuzeichnen, wie etwa in der Hiſtorienmalerei und dem Portrait, das lehrt die Kunſtgeſchichte und die tägliche Erfahrung. Daher iſt dem angehenden Künſtler Nichts mehr zu rathen, als auf die innere Stimme früh zu lauſchen, oder, da dieſe leider wohl täuſcht, auf die Stimme des erfahrenen und wohlmeinenden Meiſters und Lehrers zu achten. Ich berufe mich hier auf Goethe's Urtheil in den Mittheilungen von Eckermann: „Das wirkliche Talent beſitzt einen angebornen Sinn für die Geſtalt, die Verhältniſſe und die Farbe, ſo daß es dieſes alles

*) Vrgl. auch Das, was im 19 Briefe über M. A. Merigi da Caravaggio bemerkt iſt.

Digitized by Google

unter weniger Anleitung ſehr bald und richtig macht. Beſonders hat es den Sinn für das Körperliche und den Trieb, es durch Beleuchtung handgreiflich zu machen. Auch in den Zwiſchenpauſen der Uebung ſchreitet es fort und wächſt im Innern. Ein ſolches Talent iſt nicht ſchwer zu erkennen, *am beſten aber erkennt es der Meiſter*."

Weil ſich aber jene individuelle Richtung ſelten ſo früh entſcheidet, ſo halte ich es für zweckmäßig, daß jeder Künſtler ſich der Prüfung der allgemeinen Schule des Zeichnens unterwerfe, ehe er in die heiligen Myſterien der Kunſt übergeht. Ich kenne nur für Alle den Einen Weg, als die einzig wahre Methode, ſich zu einer ſeiner Individualität angemeſſenen Vervollkommnung tüchtig zu machen, wenn bei Jedem ein feſter Grund im Zeichnen gelegt wird, wobei namentlich auch der Grundſatz befolgt werde, nur Alles wo möglich *im Großen und Ganzen* mit den verſchiedenen Kreiden zu zeichnen und zwar nach dem Runden und nach der Natur, nicht aber durch Verkleinerungen und Zerſplitterungen das Auge für Richtigkeit und die Hand für Feſtigkeit und Gewandtheit unfähig zu machen. Die Zeichnung muß der Künſtler ſein ganzes Leben üben und durch ausgeführtere Cartons, die den Gemälden zur Grundlage dienen, auf allen Stufen ſeiner Ausbildung immer mehr und mehr bewähren. Demnach muß auch der Landſchafter jene Zeichenſchule durchmachen, worüber ich mich künftig ausführlicher erklären werde.

Nach dieſer Abſchweifung kehre ich zu der oben abgebrochenen Betrachtung zurück, welche ich über den *Stil* anſtellte. Man ſpricht auch von dem *reinen Stile* eines Kunſtwerks. Was man unter dem *reinen Stil* verſteht, lehrt am beſten die geiſtreiche Bettina. „Alles große Edle, ſagt ſie, muß einen Grund haben, warum es edel iſt; wenn dieſer Grund rein ohne Vorurtheil, ohne Pfuſcherei von Nebendingen und Abſichten die einzige Baſis des Kunſtwerks iſt, das iſt der reine Stil. Das Kunſtwerk muß gerade nur Das ausdrücken, was die Seele erhebt und edel ergötzt und nicht mehr. Die Empfindung des Künſtlers muß allein darauf gerichtet ſein; das Uebrige iſt falſch." Hiernach möchte es Dir klar ſein, wie in der Kunſt gar wohl von einem *Stiliſiren* die Rede ſein kann, und wie ſelbſt unter den Künſtlern, die eine ächte

Digitized by Google

Methode befolgen, gewiſſe Regeln aufgeſtellt werden können, wonach ſowohl die Compoſition des Ganzen, als die einzelnen Theile derſelben, d. h. die Gruppen und die Figuren edel gehalten werden müſſen. Ich erinnere Dich hier nur an manche Werke der neuern Plaſtik, namentlich an die eines Bernini, die ſich durch eine gar zu detaillirte Behandlung, beſonders in der Drapirung, unterſcheiden, ſo wie auch an die architektoniſchen Werke der letzten Jahrhunderte, in denen ſich der ſogenannte Zopfſtil zu erkennen giebt. Wiewohl ich zugebe, daß die Malerei, namentlich die Kunſt des Landſchafters, mehr auf dem Gefühl und der Empfindung beruht, inſofern hauptſächlich die Farbe in Betracht kömmt; ſo hat doch auch jene ihre plaſtiſche Seite, wobei vorzugsweiſe die Geſtalt, die Form mehr berückſichtigt werden muß. Weit entfernt, hier dieſelben Geſetze für beide Künſte, für Plaſtik und Malerei, anzuerkennen, vindicire ich vielmehr jeder Kunſt ihre eigenen. Es iſt bekannt, wie Bernini gerade dadurch in die Kunſt einen falſchen Geſchmack einführte, daß er in der Drapirung dieſelben Geſetze befolgte, wie ſie in der Malerei ſeiner Zeit galten. Auch möchte ich dem Maler zum Studium der Gewänder nicht die Werke der Bildhauerkunſt empfehlen. Daß aber der Farbenkünſtler hierin für ſeine Kunſt andere Regeln befolgt, das eben und wenn er ſie auf eine vortreffliche Weiſe in Anwendung bringt, gehört zum guten Stile. Ich möchte alſo nicht ſo unbedingt unterſchreiben, was von Uechtritz in ſeinen „Blicken in das Düſſeldorfer Kunſt- und Künſtlerleben“*) ſagt, daß mit der Theorie, mit Regeln, überhaupt mit der bloßen Lehre hier wenig oder nichts zu helfen ſei. In wie fern die Düſſeldorfer Schule in dieſer Beziehung einer Gefahr ausgeſetzt geweſen ſei, das wage ich nicht zu entſcheiden; wohl aber möchte ich behaupten, daß überall, wo eine ächte Methode, namentlich in der Zeichnung, befolgt wird, auch das Reſultat der Stil ſein wird. Freilich aber wird eben die ächte Methode nicht auf bloßen überlieferten Regeln beruhen; vielmehr machen dieſe nur einen Theil derſelben aus und die Hauptſache bleibt die innere Ausbildung und der den Künſtler von innen

*) Vrgl. Bd. I. S. 348.

Digitized by Google

belebende Geiſt. Ich bin alſo übrigens mit Dem, was der genannte Kunſtkenner über die wahre Bedeutung des Wortes Stil mitgetheilt hat, gänzlich einverſtanden; nur möchte ich nicht leugnen, daß unſere Zeit ſich eben ſo gut, wie dies im ſechzehnten Jahrhundert geſchehen iſt, darin einigen könnte, was eigentlich unter dem wahren Kunſtſtil in den einzelnen Gattungen der Malerei, namentlich in der Landſchafts-malerei, im Genre und in der hiſtoriſchen oder der Geſchichtsmalerei vernünftiger Weiſe zu verſtehen iſt. Dieſe drei Gattungen der Kunſt ſind ſpecifiſch unterſchieden, und man muß doch endlich beſtimmte Grenzen nachweiſen können, worin ſie ſich unterſcheiden. Es herrſchen darüber ſehr verſchiedene Anſichten, und man will es ſich nicht geſtehen, daß auch in unſerer Kunſt die Elemente nicht rein auseinander gehalten werden. Die Künſtler ſollten ſich der Grenzen ihrer Kunſt nur deutlicher bewußt ſein, und darüber zur klarern Anſicht kommen, was ſie eigentlich wollen und erſtreben, und ſie würden ſicherlich auf eine dauernde Anerkennung rechnen können. Es droht aber auch in die Kunſt ein ſehr gefährlicher Synkretismus einzubrechen, und die Kritik ſollte es ſich zur Pflicht machen, dem Streben der Künſtler zu Hülfe zu kommen. Mein Beſtreben wird in dieſen nächſten Mittheilungen dahin gehen, Dir eine möglichſt klare Anſicht über die drei oben genannten Gattungen der Kunſt und über die in ihnen herrſchenden Stilarten zu verſchaffen, damit Du zur deutlichern Erkenntniß des Dir ſelbſt zunächſt Dienlichen gelangſt, und damit Du Dich im vollſtändigen Ueberblicke Deſſen erhältſt, was unſere Kunſt leiſtet, oder doch leiſten ſoll.

41.

Lieber Rudolph!

Du ſcheinſt zu glauben, daß ich beabſichtige, die Landſchaftsmalerei mit der Genremalerei zuſammen- und jene dieſer gleichzuſtellen. Es iſt mir um eine Claſſification der verſchiedenen Kunſtgattungen ihrem Werthe und ihrer Würde nach nicht zu thun; wenn ich aber ohne eine ſolche

Digitized by Google

nicht abkommen könnte, so möchte ich eher behaupten, daß der Landschafter höher stände, als der Genremaler, und dem historischen Maler zunächst käme. Ich räume der Landschaftsmalerei so gut als der religiös-historischen Kunst die höchste Poesie ein und eben deshalb auch die ideale Richtung. Ich erinnere Dich hier an das Urtheil Goethe's über Claude Lorrain (in den Mittheilungen von Eckermann). „Da sehen Sie einmal einen vollkommenen Menschen, der schön gedacht und empfunden hat, und in dessen Gemüth eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft. — Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das anscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich." Die Landschaftsmalerei soll die erhabene, die große und die schöne Natur darstellen und kann dabei in ihren Compositionen frei und selbstschöpferisch verfahren. Ihre Aufgabe ist, die unermeßliche Fülle der Naturkräfte, ihre Mannigfaltigkeit, ihre Verschiedenheit in Ton und Gestalt, ihre majestätische Einfalt, kurz alle Reize der ewig jungen, unerschöpflichen Natur würdig darzustellen. Der Landschafter soll die Gegend, welche er zur Anschauung bringt, nach ihrer Vegetation, nach der Formation des Bodens und der Gebirge, so wie nach der klimatischen Beschaffenheit genau charakterisiren, und dabei den Zauber des Lichteffects nach dem Totaleindrucke unter der vollkommensten Haltung und Harmonie darstellen. Vrgl. das Ende des 22., sowie des 33. Briefes. Zugleich muß er auch Das berücksichtigen, was unter gewissen Bedingungen bei der großen Mannigfaltigkeit der einzelnen Farbentöne das Schwierigste ist, daß er nämlich alle einem einzigen unterzuordnen versteht. Dieser wird dann der Ton genannt, aus welchem das Ganze gemalt ist. Vrgl. den 20. Brief. Hieraus erhellt, warum der Landschafter, wiewohl seine höchste Kunst in der Farbengebung besteht, worin er, den Lichteffect mit eingerechnet, die Natur als die ewig unerreichbare Künstlerin betrachten und studiren muß,

Digitized by Google

ſich einer großen Fertigkeit und Meiſterſchaft im Zeichnen nicht entſchlagen kann; und hier iſt es, wo ich die Behauptung, daß er derſelben in hohem Grade bedürfe, näher motiviren will.

Ich behaupte nämlich, daß der Landſchafter ohne Fertigkeit im Zeichnen, oder vielmehr ohne ſtets die Richtigkeit einer charakteriſtiſchen Zeichnung zu beachten, um ſo eher Gefahr läuft, ins Manierirte zu verfallen, welchem namentlich die Künſtler der neuern Zeit lange huldigten. Ich berufe mich hier auf die Geſchichte der Malerei und Du magſt zu dem Zwecke Deiner weitern Belehrung hierüber Fiorillo's Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland Th. 2. S. 490 nachleſen, wo derſelbe ſich zugleich auf eine ſehr leſenswerthe Parallele zwiſchen Salvator Roſa, Caspar Dughet (Pouſſin) und Claude Gelée (Lorrain) bezieht, die er im erſten Theile ſeiner Geſchichte der Malerei in Italien S. 196 gezogen hatte. In der erſtangeführten Stelle erwähnt er die ältern Niederländiſchen Meiſter, welche faſt ein Jahrhundert früher als Claude Gelée lebten und durch treue Naturnachahmung ſich ein ausgezeichnetes Verdienſt erworben hatten, während, wie er meint, jene ſpätern Meiſter dadurch größer wurden, daß ſie den Totaleindruck des Ganzen mehr berückſichtigten. Er fährt dann damit fort, den Wunſch zu äußern, daß die neuern Landſchaftsmaler einen Mittelweg gefunden haben möchten, wodurch ſie die Schönheiten der Werke der ältern und neuern Künſtler zu vereinigen ſuchten, um ſo dieſen Theil der Malerei auf den Gipfel ihrer Vollkommenheit zu bringen. Er meint, daß dieſes dadurch geſchehen könnte, wenn ſie das Manierirte im Baumſchlag, welches ſich leider noch bei vielen guten Künſtlern zu erkennen gebe, vermieden hätten. Aber hiermit iſt den Mängeln neuerer Landſchaftsgemälde lange noch nicht abgeholfen. Die Anforderung muß weit allgemeiner ſein.

So wie nämlich dadurch das Manierirte in der Landſchafterei entſteht, daß die verſchiedenen Blätterformationen nicht hinlänglich charakteriſirt ſind; ſo auch dadurch, daß der Baum nicht nach ſeinem Skelett (nach dem Stamme, der Rinde, der Richtung und Ausbreitung der Zweige), ſo wie nach dem Boden, wodurch er ſeine Nahrung erhält, hinlänglich bezeichnet iſt. Der Landſchaftsmaler zeige uns die Eichen

Digitized by Google

(jene Giganten, welche, um mit Jean Paul zu reden*), mit ihren knotigen Armen in den Himmel greifen), nicht bloß nach dem Baumschlage, sondern auch nach dem ganzen Habitus des Stammes. Er lasse überall bei den mit beweglichen, zitternden Blättern versehenen Bäumen, als Pappeln, Birken und Espen, die Luft in dem lockern Haare spielen und das Licht hindurch flackern. Gleicherweise muß er die Formation der Gebirge studiren und dabei den Kundigen keinen Anstoß geben. Namentlich muß jedes Gebirge, oder jeder Felsen als Theil desselben, nach der Bildung der einzelnen Schichtungen und Lagen, nach dem Gange derselben, entweder als Granit, oder Thonschiefer, oder Sandstein u. s. w. gehörig berücksichtigt werden. Es ist hier Dasjenige zu bemerken, was der Bergmann mit dem Namen des Streichens bezeichnet, und von Lessing, der Zierde der Düsseldorfer Schule, in seinen Landschaften so richtig beobachtet ist. Ebenso kann sich auch das Manierirte in der Behandlung der Luft zu erkennen geben. Hier ist das Studium der Wolken von höchster Wichtigkeit. Es gehört die genaueste Naturbeobachtung dazu, um hier Nichts zu verfehlen. Jene flüssigen Dünste, deren Theile sich von einander zu lösen, oder sich zu vereinigen streben, die Bewegung derselben, welche dem Zuge der Luft folgt, die oft gelösten Umrisse dieser lockern Massen, die Mannigfaltigkeit in den Brechungen des Lichtes, die ruhige und die bewegte Luft und endlich, was oft das Schwerste ist, die sich perspectivisch hinter einander schiebenden Wolkenschichten, bei denen ein richtiger Lichtschluß angebracht werden muß; dieses Alles und noch weit Mehreres muß der Künstler genau beobachten, um den Fehler des Manierirten zu vermeiden. Vrgl. hierüber auch den 32. Brief und was dort über die Wichtigkeit der grauen Farbe bemerkt ist. Wenn eine hohe Charakteristik sich gerade in den Werken solcher Künstler findet, welche zugleich Historienmaler sind; so darf dies allerdings hauptsächlich auf Rechnung ihres hohen Talents gesetzt werden; gleichwohl aber ist

*) Ueberhaupt sind die herrlichen Naturschilderungen, welche sich in den Schriften Jean Paul's finden, dem Künstler zur Belebung seiner Phantasie nicht genug zu empfehlen.

Digitized by Google

gewiß auch in Anſchlag zu bringen, daß ſie eine gehörige Methode im Zeichnen befolgt haben und dadurch die Fertigkeit erworben, richtig die äußere Erſcheinung nach ihren charakteriſtiſchen Merkmalen zu beobachten, aufzufaſſen und wiederzugeben; eine Fertigkeit, welche durch das Figurenzeichnen zunächſt am glücklichſten erreicht wird. Eben dieſer Schärfung der Beobachtungsgabe wegen, um den richtigen Blick zu gewinnen und ſehen zu lernen, iſt jene Uebung ganz beſonders zu empfehlen, und dieſer ganze Theil der Landſchaftsmalerei, welchen ich die individualiſirende Charakteriſtik nennen möchte, iſt nichts Anders als Zeichnung.

Gleichwohl iſt dieſes Princip nicht zu weit ausgedehnt zu denken, damit die Gegenſtände nicht gar zu individuell erſcheinen. Nicht ſo weit gehen diejenigen Landſchafter, welche ſogenannte Portraitlandſchaften malten, zu denen die vortrefflichen Blätter von Kolbe und von Gmelin zu rechnen ſind.

Die Zeichnung bildet alſo das Fundament auch aller Landſchaftsmalerei. In allem Uebrigen zeigt dieſe ein anderes Princip, welches ich, neben jenem erſtern eigentlich plaſtiſchen, das maleriſche nennen möchte. Ich habe dieſes hinlänglich, wenigſtens im Allgemeinen, nach ſeinen Eigenſchaften oben charakteriſirt.

Soweit habe ich eigentlich nur von dem Techniſchen dieſer Kunſtgattung geredet. Es bleibt nun noch übrig, die ideale Richtung, welche auch in ihr verfolgt werden kann, anzudeuten und Das genauer zu beſtimmen, was man unter dem Poetiſchen einer Landſchaft verſteht. Zunächſt kömmt hier die dem Kunſtwerke zum Grunde liegende Idee in Betracht. Oft iſt die Landſchaft nicht eine treue Nachahmung einer wirklichen Gegend, oder einer einzelnen in der Natur vorhandenen landſchaftlichen Scene, ſondern es iſt die Darſtellung von etwas nur in der Idee Vorhandenen, wozu aber der Künſtler die Motive von außen genommen, und welches er nach den Geſetzen der ſchaffenden Natur zuſammengeſtellt hat.

Hierbei kömmt es vorzüglich auf die Stimmung an, welche der Künſtler in dem Gemüthe des Beſchauers bewirken will. Dieſe wird

Digitized by Google

nur durch einen Totaleindruck hervorgebracht werden, der eine nachklingende Wirkung zurückläßt. Es hängt von der Eigenthümlichkeit des Künstlers ab, welche Naturscenen er vorzugsweise behandeln will, und schwerlich möchte dasselbe Genie, welches uns die wilde Natur, wie Salvator Rosa, in ihren Schreckensscenen glücklich schildert, auch geeignet sein, uns die schöne Natur in ihrem ruhigen Walten und ihrer lachenden Fülle, wie Claude Lorrain, zu geben. Zu Darstellungen der letztern Art gehört ein Gemüth, das mit Sanftmuth und Ruhe innerlich erfüllt, still lauschend auf die Harmonie der Außenwelt, solche mit tiefer Sehnsucht in sich aufnimmt. Die Stimmung nun, welche der Künstler in uns hervorruft, ist im Grunde ein Naturgefühl, oft nur gemildert und in Harmonie gesetzt durch die Kunst. Wir sehen auch den auf dem Seestücke künstlich dargestellten Sturm mit innerm Grausen; wir empfinden bei dem Anblicke einer gemalten wilden Gebirgsgegend einen innern Schauer; wir werden bei dem Anblick einer Landschaft, welche eine stille Waldesöde schildert, in eine melancholische Stimmung versetzt: aber wir bewundern zugleich den künstlerischen Geist, der nur durch ein völliges Einleben in die Natur befähigt werden konnte, ein solches Werk zu schaffen, und so entsteht in uns wieder eine Harmonie, die uns den höchsten Genuß gewährt.

Hieraus mag es Dir klar werden, daß die Landschaftsmalerei unmittelbar und hauptsächlich auf das Gefühl wirken soll. Es ist die eigentliche Lyrik in der Malerei. Sie muß eine anhaltende, länger nachklingende Stimmung in dem Gemüthe des Beschauers hervorbringen. Ihre Wirkung läßt sich in dieser Hinsicht mit der Wirkung der Musik vergleichen. Das, was man das Poetische in der Landschaftsmalerei nennt, ist allerdings Sache des ursprünglichen Talents, zugleich aber auch das Resultat eines tiefern Studiums der Natur und ihrer großartigen Wirkungen auf das Gemüth. Es soll sich nicht in dem Zusammengekoppelten und mühsam Erfundenen, sondern in der Einheit, oft gerade in der größten Einfachheit zeigen. Insofern braucht ein landschaftliches Bild kein selbsterfundenes Sujet zu sein; denn auch die Natur hat ihre Poesie, ihre poetischen Momente. Ich erinnere hier an

Digitized by Google

Heinſe's Urtheil über den Waſſerfall von Terni (der im Ardinghello ſo meiſterhaft beſchrieben iſt): „es iſt ein Kunſtwerk ſo vollkommen in ſeiner Art, als irgend eins vom Homer, Pindar, oder Sophokles, Praxiteles und Apelles, wozu Mutter Natur Stoff und Hand lieh". Die Portraitlandſchaften nach dieſen Cascaden von Gmelin werden mit Recht noch immer geſchätzt. Der einfach daſtehende Fels, gegen den das tobende Meer ſeine Wogen ſchleudert, daß der Schaum in die dunkeln Sturmwolken zu ſprützen ſcheint, iſt er nicht ein würdiger Gegenſtand der Kunſt? Wer ſollte das Poetiſche darin leugnen? — Man kann es dem Landſchaftsmaler alſo nicht erlaſſen, ſtets mit der freien Natur zu verkehren und die Erſcheinungen derſelben unmittelbar aufzunehmen. Von der Beſchaffenheit der den Künſtler umgebenden Natur hängt allerdings Viel ab, und ſchöne Natur iſt bei denjenigen Niederländern nicht zu ſuchen, welche nie den vaterländiſchen Boden verlaſſen haben.

Noch muß ich berühren, daß auch für den hiſtoriſchen Maler die Landſchaft von hoher Wichtigkeit iſt, weil er nach den Anforderungen der modernen Kunſt die Handlung nach Zeit und Ort charakteriſiren ſoll. Andere Anforderungen machte hier die alte Kunſt. Vrgl. das Ende des 7. Briefes. Hier wurde die Landſchaft, der Berg, der Fluß durch ſymboliſche Figuren, durch perſonificirte Weſen in menſchlich-göttlicher Geſtalt, der Wald durch einige kaum angedeutete Bäume, der Tempel durch einige Säulen, das Innere der Wohnung durch einen eben angedeuteten Teppich u. ſ. w. bezeichnet. Das hintereinander Darzuſtellende erſchien oft als nebeneinander, wie ſolches das berühmte Gemälde „die Aldobrandiniſche Hochzeit" deutlich zeigt. Ein anderes recht anſchauliches Beiſpiel, wie die griechiſchen Meiſter oft das Landſchaftliche eines hiſtoriſchen Sujets behandelten, giebt das merkwürdige Herculaniſche Gemälde (Pitture d'Ercolano I, 6), auf welchem die Geburt des Telephus dargeſtellt; vrgl. Millin, Galerie mythologique, tom. II. pl. CXVI no. 451. Die Landſchaft iſt durch eine hehre weibliche Geſtalt, die auf einem Felſen ſitzt und einen rohen Baumaſt in der Hand hält, neben einem vollgehäuften Fruchtkorbe abgebildet. Hinter ihr ſteht Pan mit der Hirtenflöte. Es iſt das gebirgige, waldige und dabei ſo

Digitized by Google

fruchtbare Hirtenland Arcadien. Wie unverständlich würde aber ein Künstler unserer Zeit sein, der statt eines landschaftlichen Hintergrundes jene Symbole gebrauchte! In der historischen Landschaft haben große Historienmaler einen besonders glücklichen Tact bewiesen, worüber Du den 39. Brief vergleichen magst. Kein Wunder, weil sie von ihrem poetischen Gefühle richtig geleitet wurden. Die Italiäner, welche, wie sie sagen, in dem Garten der Welt wohnen, haben hier den Vorzug, nur ein treues Abbild ihrer Natur zu geben. Ganz vorzüglich eignet sich zu religiösen Compositionen die tiefe Ruhe des Italischen Himmels; dagegen disharmonirt damit die Unruhe und Zerrissenheit des nordischen. In dieser Hinsicht kann also die altitaliänische Kunst uns als Muster dienen; sie wußte die äußere Natur stets auf bewunderungswürdige Weise mit der Haupthandlung in einen harmonischen Einklang zu bringen. Namentlich ist der wolkenlose Himmel und der einfache Gang der in den sanftesten Zügen sich im Hintergrunde lagernden Gebirge nebst den einfachen architektonischen Beigaben im romantischen Stile von der schönsten Wirkung. Hier giebt sich kein gesuchter Lichteffect zu erkennen, sondern nur die einfachruhige, stille Wirkung des Clairobscur, wie sie auch in der Hauptgruppe herrscht; daher nirgend Störung, nirgend Unruhe; es ist Alles in der mildesten Abstufung, ein vollkommen harmonischer Uebergang von der Hauptgruppe in den Hintergrund.

Genug von der Landschaft. Meine Ansichten von der Genremalerei will ich in den nächsten Schreiben darzulegen mich bemühen. Du wirst wohl thun, wenn Du in diesen Tagen Gelegenheit nimmst, in dem Dir offen stehenden Museum und den reichhaltigen Privatsammlungen Deines jetzigen Aufenthaltsortes vorzugsweise einmal die besten Landschaften zu betrachten und zu studiren. Interessante Mittheilungen über den Landschafter Lessing findest Du in dem 1. Theile der „Blicke in die Düsseldorfer Schule", welche von Uechtritz herausgegeben hat. Du magst auch des trefflichen von Hagedorn's „Betrachtungen über die Malerei Th. I. S. 338 ff. Dir empfohlen sein lassen, welcher viele gute Bemerkungen über Landschaftsmalerei und Künstler dieser Gattung gemacht hat.

Digitized by Google

42.

Lieber Rudolph!

Alle Kunst ist von der Religion ausgegangen, und die Malerei, so gut wie die Musik und die Baukunst, hat bei den neuen Völkern im Dienste der Religion ihre höchste Vollendung erreicht. Es ist namentlich der grandiose und heilige Stil in der Malerei, welcher im sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert durch Italiänische und Niederländische Künstler zu seinem Culminationspunkte gelangte. Mag sein, daß sich von Zeit zu Zeit nachher noch hier und da ein großer Geist erhob; im Ganzen war die Blüthe der Italiänischen und Niederländischen Kunst vorüber. Sie nahm alsbald eine andere Richtung; sie diente mehr oder weniger dem Sinnenreize; sie erniedrigte sich hier und da so tief, daß sie ausschließlich das Gemeine des Menschenlebens darstellte.

Von jeher war die Bildnißmalerei neben der religiösen Kunst, die ihrer nicht entbehren konnte, geachtet worden, und das Portrait selbst war von den größten Künstlern, einem Raphael, Leonardo da Vinci, Tizian u. A. so glücklich behandelt, daß ihre Arbeiten dieser Gattung in demselben großartigen Stile ausgeführt sind, als ihre historischen Malereien.*) Durch van Dyk und Holbein wurde diese Kunst bei den Niederländern und Deutschen zu einer selbständigen erhoben. Der wahre Stil dieser Künstler zeigt sich in den von ihnen gefertigten Portraits.

Auch die Landschaftsmalerei hatte sich neben der historischen Malerei selbständig ausgebildet. Es trat endlich ein neuer Kunstzweig hinzu in den sogenannten Conversationsstücken. Besonders waren es Niederländer und Holländer, welche diesen ausbildeten. Es mochten gruppirte Familienbilder sein, welche die erste Idee und Veranlassung zu jenen Scenen aus dem Privatleben gaben. Hierin zeichneten sich nachher Terburg, Mieris, Metzu, Douw, Schalken, Troost u. A. aus. Vortrefflich ist die Kunst der Holländer in der Aesthetik von Hegel (vrgl. Th. 3) ihrem nationellen Charakter nach beurtheilt. Ich füge nur noch

*) Vrgl. hierüber den 39. Br.

Digitized by Google

hinzu, daß die ſogenannten Bambocciaden, welche vorzugsweiſe der famoſe Adrian Brauwer (geb. 1608 und geſt. 1640), ein Zeitgenoſſe des großen Rubens, malte, die unterſte Stufe dieſer ſogenannten Converſationsſtücke bildeten. Trinkende und Tabak rauchende Bauern, Trunkenbolde, welche mit Soldaten Karten oder Tric-Trac ſpielen, darunter feile Dirnen, Marktſchreier, Zänkereien, die mit Fauſt- und Stockſchlägen und Meſſerſtichen endigen, mit einem Worte, alle die Unwürdigkeiten, die an Orten vorfallen, wo ſich der Hefen des Volks verſammelt, wurden von ihm aufgefaßt und ſtudirt. Geiſtreiche, liſtige, boshafte, betrügeriſche Phyſionomien ſtellte er mit Geiſt und einer bezaubernden Leichtigkeit dar.

Ob wohl die griechiſche Kunſt ſich ſoweit je heruntergelaſſen hat? Parrhaſius und Zeuris ſollen nach Plinius einige Stücke gemalt haben, die man als Converſationsgemälde betrachten kann; namentlich werden von jenem Schriftſteller „zwei Knaben" des erſt genannten Künſtlers angeführt, „in denen man die Sorgloſigkeit und Unſchuld des Alters erkennt." Derſelbe nennt auch einige Künſtler, welche ſich in der kleinern Malerei (minoris picturae celebres in penicillo) ausgezeichnet haben. Ein gewiſſer Pyreicus malte Barbierſtuben, Schuſterläden, Eſelchen, Gemüſe (Küchenſtücke) und Aehnliches. Plinius fügt hinzu, daß deſſen Bilder theurer bezahlt wurden, als die größten vieler Meiſter. Schon Zeuris malte einen Knaben, der Trauben trug. Gleicherweiſe waren andere Sujets, z. B. die Werkſtätten von Handwerkern, Jagdſcenen, Knaben, die Feuer anbliesen u. ſ. w., in der ſpätern griechiſchen Kunſt nichts Seltenes; es läßt ſich alſo nicht daran zweifeln, daß ſchon bei den Griechen die Genremalerei ausgebildet und geſchätzt war. — Es mag hier auch bemerkt werden, daß bei den Franzoſen der ſogenannte leichte Geſchmack durch Ant. Watteau eingeführt wurde, durch deſſen Nachahmer eine wahre Epidemie in der Kunſt entſtand. So kam es, daß der Graf Caylus einen Preis auf den Ausdruck ſetzte, der in der Kunſt ganz fehlte. Die franzöſiſche Kunſt war in der That in dieſen Converſationsſtücken zu Grunde gegangen.

Neben ſolchen Malereien finde ich auch bei dem öfter erwähnten

von Hagedorn (vrgl. dessen Betrachtungen über d. M. Th. I. S. 443—457) der Geschlechtsgemälde Erwähnung gethan, worunter jener Kunstkenner solche Sujets versteht, in denen Scenen aus dem Leben einzelner Menschen, welche sich durch moralisch-gute Handlungen ausgezeichnet haben, dargestellt sind, damit das Andenken derselben bei der Nachwelt, namentlich aber bei den Nachkommen jener Personen (um sie zur Nacheiferung anzureizen), erhalten werde. Er giebt einige Beispiele, die nicht ohne Geist gewählt sind. Jener Ausdruck aber scheint nicht in der Kunstsprache allgemein geworden zu sein.

Dagegen ist der Ausdruck „Genremalerei" seit der neuesten Zeit, wo die Kunstausstellungen eingeführt sind, Mode geworden, aber in ganz anderer Bedeutung. Ich habe ihn in ältern kunstgeschichtlichen Werken vergeblich gesucht und muß es Andern überlassen, den ersten Gebrauch desselben nachzuweisen. Genug daß man darunter jetzt im Allgemeinen, wo ich nicht irre, gemalte Scenen aus dem täglichen Leben versteht, welche eben nur dieses charakterisiren. Man stellt die Genremalerei der historischen gegenüber, die nur Sujets von höherm, geschichtlichem Interesse wählt. Es hat sich für beide ein Stil gebildet; der historische macht sich durch großartige Behandlung, der Genrestil dagegen durch saubere Ausführung und Zierlichkeit kenntlich. Auch sind die Genrestücke größtentheils in kleinerm Maaßstabe ausgeführt. Es sind kleinere Cabinetsstücke, und sie machen die kostbarste Zimmer-Decoration in den Wohnungen wohlhabender Privatleute aus, wodurch auch die nicht gerade kunstverständigen Hausgenossen und Freunde der gemüthlichen Besitzer angesprochen und unterhalten werden. Gleichwohl kann man verschiedene Stilarten im Genre unterscheiden, die ich als höhern, mittlern und niedern Genrestil charakterisiren möchte nach Dem, was die Franzosen, die Engländer und Deutschen in dieser Malerei bis jetzt geleistet haben. Die beiden letztern Ausdrücke erklären sich von selbst; ich bemerke nur, daß ich unter dem erstern jenen Stil des Genre verstehe, welcher dem historischen zunächst steht. Die Franzosen haben dafür den Ausdruck genre historique, während sie Gemälde im eigentlich historischen Stile mit dem Ausdruck peintures de stile be-

Digitized by Google

zeichnen. Im höhern Genreſtil iſt z. B. das vortreffliche Bild von Leſſing, wozu er das Sujet aus Bürger's Leonore gewählt hat. Hier iſt aber das Coſtüm, und zwar offenbar zum Vortheil des Künſtlers, in das mittelalterliche umgeändert. Oft machen Humor, Witz und Laune das Anziehendſte in dieſen anmuthigen Schildereien aus, und ich erinnere hier nur an das treffliche Bild von Schrödter, worin er den Don Quixote in einer Manier darſtellt, welche gewiß ein Teniers anerkennen würde. Ich bemerkte bei dem Beſuche mehrerer Kunſtausſtellungen, daß das Sanftrührende oder Sentimentale mit großer Theilnahme betrachtet wurde. Unſere moderne Zeit gefällt ſich in der Empfindung, und es brauchen daher die Genreſtücke eben nicht viel Handlung oder Dramatiſches zu enthalten, um gleichwohl zu gefallen. Ja auch getreue Darſtellung von bloß körperlichen Aeußerungen und Empfindungen, welche durch ſinnliche Eindrücke hervorgerufen werden, als Nieſen, Lachen, Weinen, Trunkenheit, Schlaftrunkenheit, Gähnen u. drgl. iſt oft angebracht und erfreut ſich der Anerkennung. Oft findet man auch bloße Situationen dargeſtellt, in denen weder eine beſondere Empfindung, noch Handlung erkannt wird, wie es z. B. in den beiden intereſſanten Eleonoren von Sohn der Fall iſt, wo die bloße Anmuth zweier gruppirten weiblichen Geſtalten im höhern Genreſtil uns feſſelt.

Soviel möge hinreichend ſein, um Dich in das Geſchichtliche der Genremalerei einzuführen. — Gehab Dich wohl!

43.

Lieber Rudolph!

Wenn man ſich jene bewunderungswürdigen Frescomalereien eines Michael Angelo und Raphael lebhaft vor die Seele führt und den zu jenen Zeiten verbreiteten Kunſtgeſchmack mit dem jetzt herrſchenden, durch die Kunſtausſtellungen beförderten vergleicht: ſo fühlt man ſich zu einem bedenklichen Achſelzucken genöthigt. Ja man könnte wohl gar auf den Gedanken kommen, jene Anſtalten für die wahren Treibhäuſer

Digitized by Google

der modernen Kunst zu halten, durch welche die Richtung derselben auf die Genremalerei so recht befördert und der Geschmack dafür immer mehr verbreitet werde. So könnte man zu dem Resultate gelangen, daß für die noch zu erzielende wahre Höhe der deutsch-protestantischen Kunst die Gemäldeausstellungen wohl gar hinderlich seien. Bedenkt man den Umstand, daß selbst die Bevölkerung unserer größten Hauptstädte nicht so hohe Kunstleistungen vor Augen hat, wie die Römer in dem ewigen Rom und die anderen Bewohner Italiens in ihren größern Städten; so könnte man fragen, woher denn ein besserer Geschmack sich unter dem deutschen Volke bilden sollte, da es kaum mehr sieht, als unsere Kunstausstellungen ihm darbieten. Ich will es dahin gestellt sein lassen, ob nicht in der Einrichtung jener Anstalten Manches verbessert werden könnte, ob nicht das Mittelmäßige und was darunter steht gänzlich zurückgewiesen, und ob die historische Malerei mehr berücksichtigt werden müßte u. s. w. Nur das Eine darfst Du nicht übersehen, wozu unbillige Beurtheiler gar zu leicht geneigt sind, daß unsere Mitwelt doch die nächsten Ansprüche auf unsere Theilnahme hat, und wir uns freuen müssen, unter dem Vielen, was uns geboten wird, manche schöne, kräftig duftende Blüthe zu finden, die uns durch ihre Frische ergötzt. Es gelten hier des Dichters Worte:

„Leben duftet nur die frische Pflanze,
Die die grüne Stunde streut."

Unsern Künstlern ist hier ein großes Feld eröffnet, ihre Kräfte zu zeigen und durch edlen Wetteifer sich über das Gewöhnliche und Mittelmäßige zu erheben.

Auch darf man nicht vergessen, daß sich in der Genremalerei nicht das einzige Streben der Kunst unserer Zeit zu erkennen giebt, wenn es auch den Anschein gewinnt, als ob die Mehrzahl unserer Künstler diese Richtung verfolge. Es ist das Verdienst unserer Zeit, die Frescomalerei wieder erweckt zu haben; auch sind die Enkaustik und Stereographie neuerdings erfunden. Daß die Leistungen eines Cornelius, Julius Schnorr, Kaulbach, Schraudolf und anderer deutschen Künstler, welchen der König Ludwig von Baiern durch seinen erhabenen Kunstsinn Gelegen-

Digitized by Google

heit gab und noch giebt, Werke im großen Stile zu schaffen, bedeutenden Einfluß auf den allgemeinen Geschmack gehabt haben und künftig im noch höhern Grade haben werden, ist nicht zu bezweifeln. Gewiß ist hierdurch für die höhere Ausbildung der Kunst unsers Vaterlandes schon Viel gewonnen. Jenes wahrhaft königliche Beispiel hat auch bei andern Fürsten und Großen Nachahmung gefunden, und dadurch hat sich die Kunst um ein Bedeutendes gehoben.

Du wirst ohne Zweifel der Behauptung Recht geben, daß in der jetzt herrschenden Genremalerei nicht die höchste Spitze der Kunst zu suchen ist, wohin unsere Zeit es bringen kann und soll. Es ist nur die Frage, ob diese Richtung der Kunst sie von dem höchsten Ziele entfernt, oder sie demselben näher führt.

In der historischen und in der Genremalerei herrschen zwei ganz verschiedene Principe. Jene erzielt, um nur bei dem Materiellen stehen zu bleiben, eine großartige Wirkung in der Zeichnung, dem Clairobscur und der Farbengebung; sie vermeidet alles kleinartige und künstliche Spiel des Lichts; eben so wenig will sie die Aufmerksamkeit auf eine große Variation der Tinten lenken; sie will Ruhe und edle Einfalt, wozu die Breite einförmiger und einfacher Farben Viel beitragen wird. (Vrgl. den 23. und 35. Brief.) — Reynold berief sich in seiner Rede über den großen Stil (s. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften Th. 17. S. 24) auf ein Urtheil Pouſſin's, welcher behauptete, daß „eine zu große Aufmerksamkeit auf die Farbengebung den Zögling in seinem Fortgange zu dem großen Endzwecke und der Absicht der Kunst oft nur hindere, und daß Der, welcher sich an den Hauptzweck halte, schon durch die Arbeit selbst eine gute Manier in der Farbengebung erreichen werde.“ — Dagegen setzt die Genremalerei größtentheils ihr Verdienst in die Virtuosität des Pinsels, in den Zauber des Clairobscur und die Apparence der Farbe. Was man also als geringere Vorzüge in den Werken der historischen Kunst betrachten wird, das sind bei dem Genremaler wesentliche Schönheiten; ohne sie wird sein Werk nicht leicht die Gegenstände seiner Nachahmung überleben. Ich will hier nur, um mich deutlicher zu machen, an die Gemälde eines Adrian van Ostade erinnern,

Digitized by Google

welcher in seinen Bauern die gemeinste Natur gab, aber allen seinen Bildchen großen Reiz dadurch verlieh, daß er eine in allen Degradationen sich kundgebende Wirkung des geschlossenen Lichtes hinzufügte, welche noch jetzt mit Recht bewundert wird.

Diese Gegensätze in der Kunst dürfen uns nicht irre machen. Ich habe schon im vorigen Briefe erwähnt, daß sie selbst bei den Griechen stattfanden, welche doch als Muster des Geschmacks gepriesen werden; auch sie hatten ihre Genremaler neben jenen Künstlern, welche die religiösen Mythen und die Heldenthaten der Vorfahren dem Volke in großartigen Compositionen vor Augen stellten. Jegliche Kunst, die einen entschiedenen Charakter hat und sich auf die ewige Wahrheit der Natur gründet, ist anzuerkennen, und unsere Genremalerei wird gewiß den guten Geschmack mehr und mehr befördern, wenn sie jene Bedingungen erfüllt. Unter diesen allein kann sie sich über den Vorwurf erheben, daß sie der Mode huldige.

Mag also der Genremaler alles Fremdartige von sich entfernt halten, alles Antikisiren und Idealisiren der Form verschmähen; mag er das Schöne derselben soweit geben, wie er es in der Wirklichkeit, als dem wahren Boden, worauf er fußt, vorfindet; mag er sich selbst die Aufgabe stellen, die Natur in dieser Hinsicht hier und da zu verbessern, zu übertreffen: in den bezaubernden, stets neuen Wirkungen des Lichtes, in der entzückenden Harmonie der Farbentöne, wird er die Natur als das höchste Muster betrachten müssen, dem er sich nähern, das er aber nicht erreichen kann. Hierdurch ist der Genremaler zu stetem Studium, das er überall und zu jedem Augenblicke betreiben kann, aufgefordert, er wird in dieser Hinsicht nie auslernen. Verfolgt er dieses Streben mit Neigung, Eifer und Talent, so müssen wir ihn als Künstler anerkennen, wenn auch seine Kunst nicht als die höchste. Er wird sich so das Verdienst erwerben, die Kunst auf die Naturwahrheit zurückzuführen und jene überhaupt vor dem Manierirten zu bewahren.

Außer diesem Streben nach Naturwahrheit ist aber dem Genremaler unserer Zeit noch ein anderes ungleich höheres zu wünschen, nämlich die

Digitized by Google

Würde der Kunſt aufrecht zu erhalten und ſich der hohen Verpflichtung wohl bewußt zu ſein, alle Trivialität und Gemeinheit aus ihren heiligen Hallen zu verbannen, ſeinen Darſtellungen durch Aneignung eines poetiſchen Elementes ein höheres Intereſſe zu verleihen. Ich verſpare die Ausführung dieſer Anſicht auf ein folgendes Schreiben.

41.

Lieber Rudolph!

Jedes Kunſtwerk hat ſeinen Zweck in ſich ſelbſt, und die freie Darſtellung, die harmoniſche Bewegung und Beruhigung der Seele auf dem Gebiete des Schönen erfolgt von Seiten des Künſtlers durch innere Nothwendigkeit. Dies iſt allgemein anerkannt. Es iſt aber gleichwohl nicht zu leugnen, daß oft äußere Veranlaſſung den Künſtler zur Darſtellung anregt, und daß er eine beſtimmte Richtung auf Belehrung verfolgt. So trägt das Kunſtwerk auch etwas Didaktiſches in ſich, und ich meine, daß die Genremalerei als die populärſte Kunſt gerade von dieſer Seite etwas Verdienſtliches und Volksmäßiges gewinnen kann. Hierin ſuche ich Das, was ich die wahre Würde dieſer Kunſt nennen möchte.

Ich glaube nun, daß ſie dieſe Würde hauptſächlich dadurch erreichen kann, wenn ſie durch Stoffe, die einen poetiſchen Grundgedanken enthalten, uns höheres Intereſſe, als durch bloße glückliche techniſche Ausführung einflößt. Ich meine hiermit nicht etwa bloß ſolche Stoffe, die unſern lyriſchen und dramatiſchen Dichtern, zu welchen letztern ich auch die Balladen- und Romanzendichter rechne, entlehnt ſind; ſondern hauptſächlich ſolche, wodurch ſich irgend ein tieferer Blick des Künſtlers in die innere Natur des Menſchenlebens und eine lebhaftere, künſtleriſche Auffaſſung eines glücklichen Moments, wodurch jene erkannt wird, bethätigt. Alles daher, was ſich als naturgemäß und rein menſchlich in dem niedern und höhern Volksleben dem Blicke des Künſtlers darbietet

Digitized by Google

und lebhaften, tiefern Eindruck auf sein künstlerisches Gefühl macht, gebe er in ungetrübter und ungeschmückter Darstellung. Will er das Naturwidrige im Menschen, das durch die Sitte und Mode, oder durch die menschliche Thorheit und Schwachheit Verderbte darstellen, so möge er es zur Belehrung und Warnung der Zeitgenossen thun; aber er hüte sich wohl, durch Anregung der Sinnlichkeit den Sitten zu schaden; nie darf wollüstiger Sinnenreiz einziger und höchster Zweck der Darstellung werden. Ueberall soll die Kunst ihre Keuschheit und Züchtigkeit bewähren.

Wenn daher bei dem historischen Maler sich das Poetische auch durch die Richtung auf Dasjenige zu erkennen giebt, was man in der Kunst das Ideal der Form nennt (vrgl. hierüber den 24. — 26. Brief); so soll sich der Genremaler beschränken auf die möglichste Naturwahrheit in der technischen Darstellung; diese aber muß einem höhern Principe dienen, sie muß einem poetischen Grundgedanken untergeordnet erscheinen. Die Composition und Erfindung soll nicht das bloß Zufällige, Schaale, Leere, Zwecklose und Unbedeutende geben. Es soll ein Gedanke durch sie hervortreten, der die Seele des Künstlers bei der Erfindung beschäftigte, oder ihm vorschwebte, als er den Eindruck des Dargestellten von Außen erhielt. Er sieht zum Beispiel den Armen in seiner dürftigen Hütte, wie er vor dem Genuß seines einfachen Mahls (Brot und ein gesalzener Fisch) dankbar die Hände faltet zum Gebete und dann mit freundlich zufriedener Miene die Nahrung zu sich nimmt. Dies veranlaßt ihn zu einem Genrebilde, und er denkt sich als Gegensatz den im Ueberfluß aller Genüsse dasitzenden reichen Schlemmer, dem die Unbehaglichkeit überall anzumerken ist; was er dann zum Pendant des Vorigen wählt. — Ein Schweizer Genremaler führte den Gedanken „Mutterliebe geht über alle Liebe" in verschiedenen Blättern aus. Er zeigt uns die Mutter, wie sie den Knaben liebevoll und zärtlich lenkt und leitet; wie sie den Jüngling auf ein züchtiges und frommes Mädchen beim Kirchgang aufmerksam macht; wie sie den Mann, den eine Krankheit auf das Lager niedergeworfen hat, in der Nacht verpflegt (sie erscheint mit dem Lichte und sieht nach der Stubenuhr, das Arzeneiglas in der andern Hand

Digitized by Google

haltend): endlich wie ſie den Leichenſtein des Geſtorbenen mit Weihwaſſer beſprengt.

Ich erinnere Dich hier an die geiſtreich ſkizzirten Genrebilder des mit Goethe befreundeten, in Eutin verſtorbenen Wilhelm Tiſchbein, der ein beſonders Talent in dieſer Hinſicht zu erkennen gab, und deſſen Compoſitionen dieſer Art oft ein tiefer Sinn zum Grunde liegt. Man könnte hier freilich wieder eine beſondere Claſſe machen und von poetiſchen oder allegoriſchen Genrebildern reden, die dann nicht jedes Künſtlers Sache wären, vielmehr wieder ein eignes Talent erforderten. Indeſſen es giebt der Stufen des Poetiſchen gar viele, und wenn die Genremalerei auch nicht unpaſſend die leichte Proſa der Kunſt genannt werden kann; ſo ſchließt doch die Proſa den Humor, den Witz, die Laune, überhaupt das Komiſche, auch den poetiſchen Gedanken nicht aus, und es iſt daher nicht nöthig, daß der Künſtler überall von hoher Poeſie überſtröme. Er gebe uns nur ſeine Gedanken, wie ſie in ſeinem Künſtlergemüthe entſprangen. Oft iſt gerade das Neue, das Ungeſuchte, das Naive, das Originelle in denſelben höchſt überraſchend, ergötzlich und poetiſch.

So wäre alſo auch für dieſen Kunſtzweig Poeſie das Höchſte, und auch hier ſchwebt der Geiſt über der Materie!

45.

Lieber Rudolph!

Ehe ich dazu ſchreite, einige ſpecielle Bemerkungen über das Techniſche der Genremalerei anzubringen, müſſen wir uns noch über einige Punkte des eigenthümlichen Charakters derſelben verſtändigen.

Ich habe im 23. Briefe jene Künſtler erwähnt, welche in der hiſtoriſchen Malerei den ſogenannten Effect zur Hauptſache erhoben und dieſe mit dem Namen der Materialiſten bezeichnet. Auf die Spitze wurde dieſes Princip in gewiſſer Hinſicht von denjenigen Künſtlern getrieben, welche die Italiäner machinisti (ſo wie ihre Kunſt il machinoso) nann-

Digitized by Google

ten. Ihre höchste Aufgabe war, große Flächen mit Figuren auszufüllen. Zu der einst immer mehr überhand nehmenden Zahl der Machinisten gehörte besonders Pietro da Cortona. Von diesen sind wiederum diejenigen Italiänischen Meister zu unterscheiden, welche schon früher mit dem Namen des Naturalisten bezeichnet wurden. In allen von beiderlei Künstlern ausgeführten Werken ist der Materialismus mehr oder weniger vorherrschend.

Gleicherweise können wir uns, und zwar um so leichter, in der Genremalerei den Fall denken, wo das Technische überwiegend ist, dagegen das höhere, geistige Princip gleichsam unterdrückt wird. Der historische Maler nimmt die Gestalten für das darzustellende Sujet zunächst aus der Idee, und sein Geschäft ist in der That mehr idealer Natur. Der Genremaler nimmt die Gestalten aus der Wirklichkeit, wie sie eben sind. Er giebt Das, was von ihm in der Natur beobachtet wird und in seinem künstlerischen Gemüthe Anklang findet. Er giebt die Sachen, wie sie sind; der historische Maler, wie er sich denkt, daß sie waren.

Gleichwohl aber giebt sich in den von dem Genremaler darzustellenden Individuen, welche dem allgemeinen Menschenleben angehören, ein geistiges Princip zu erkennen, welches der Künstler mit Geist und Gemüth auffassen muß. Dieses kann je nach Verhältnissen mehr oder minder hervortreten. Es können von dem Genremaler nicht bloß Scenen aus dem menschlichen Leben dargestellt sein, wo sich ein innerer Antrieb, ein gewisser Affect, eine Leidenschaft, kurz eine gemüthliche Regung als Triebfeder zur äußern Erscheinung und Handlung zu erkennen geben, sondern auch solche, wo bloß äußerliche Veranlassungen die Darstellung motiviren, z. B. bloße Geschäfte des äußern Lebens, also Scenen aus den Gewerben und ruhigen bürgerlichen Verhältnissen. Im erstern Falle ist der Stoff mehr geistiger, im letztern mehr materieller Natur.

Wenn nun der Genremaler Scenen der letztern Art dadurch ein künstlerisches Interesse einzuflößen sucht, daß er dieselben unter dem magischen Effecte des Clairobscur und einer schönen Harmonie der Farbentöne darstellt; so wollen wir ihm diese Freiheit gern gestatten.

Digitized by Google

Wenn er dagegen Scenen der ersten Art wählt, in welchen das Gemüthliche vorherrscht, und sich daher ein höheres, allgemeineres Princip zu erkennen giebt; so werden wir es nicht billigen, wenn er dasselbe vernachlässigt und dem Effecte des Clairobscur und des Colorits völlig aufopfert. Gleichwohl kann man sich beide Principe, das speciell künstlerische und das allgemeinere geistige, als einander das Gleichgewicht haltend vorstellen.

Beispiele machen die Sache deutlicher. Ich erinnere mich eines Genrebildes von dem Nürnberger Klein, welches eine Schmiedewerkstätte darstellt. Mehrere Personen waren mit dem Beschlagen eines Schimmels beschäftigt. Die Scene war am hellen Tage; die Beleuchtung aber aus einem gemischten Lichte zusammengesetzt. Die menschlichen Figuren nämlich, so wie das Pferd, waren in den Schattenpartieen durch das aus der Feuereſſe der dunkeln Werkstätte ausströmende Licht der glühenden Steinkohlen erleuchtet. Dieser zusammengesetzte Effect war unstreitig auf dem Bilde die Hauptsache und sehr angenehm. Dagegen erinnere ich mich eines andern Genrebildes von dem Münchner Lorenz Quaglio. Man sieht hier in das Innere einer Bairischen Bauernwohnung. In derselben ist ein Landmann auf einer Schnitzbank beschäftigt, neben ihm stehen zwei artige Kinder. Die Aufmerksamkeit dieser Personen ist nicht auf die Arbeit gerichtet, sondern zufällig auf eine Scene, die in der geöffneten Hausthür vorgeht, in welche das Hauptlicht hineinfällt. Hier sehen wir eine hübsche junge Frau, welche mit milder Güte einem greisen Bettler ein Almosen in den Hut giebt, den er mit rührend flehendem Blicke ihr entgegenhält. Beide letzte Figuren stehen im hellsten Sonnenschein (Hauptfiguren); sie haben eine wohl angebrachte Stellung und einen höchst charakteristischen Ausdruck in den Mienen und Gebehrden. In dem durch die geöffnete Thür entstehenden Schlagschatten vor der Wohnung ruht ein jüngerer Mann auf einer Schiebekarre, vielleicht um hier Schutz gegen die Sonne zu finden.*) Es war in diesem Bildchen

*) Diese Figur schien mir des Hauptgedankens wegen nicht gerade nothwendig zu sein. Sie sollte wohl nur zur Hebung der im hellsten Lichte stehenden Figuren dienen, und insofern gab sich hier Absichtlichkeit zu erkennen.

Digitized by Google

weder der gemüthliche Ausdruck zu vermiſſen, noch der angenehme Effect einer maleriſchen Beleuchtung und Farbengebung. Es war Alles in größter Harmonie; die Wärme des Sonnenlichtes und die Milde der guten Menſchenſeele, Eins hob das Andere. Es war ein poetiſches Ganzes, und dieſe Zuſammenſtimmung macht eben das Genre.*) Ebenſo gehört auch jener magiſche Lichteffect, in welchem das Tageslicht mit dem Ampelſcheine im Innern einer Kirche verbunden iſt, auf dem Bilde von Maes „die Römerin auf ihrem erſten Kirchgange mit dem neugeborenen Säugling" mit zur Grundidee. Das Geſicht der Mutter erhält dadurch etwas Verklärtes. —

Soweit wären wir einverſtanden. Nur möchte ich noch Eins hinzufügen. Um nämlich auf das erſtere Bild zurückzukommen, ſo muß ich bemerken, daß, wiewohl der künſtliche Effect des Lichtes darin die Hauptſache war, dennoch die Figuren in jener bloß äußerlichen Handlung richtig charakteriſirt waren. Inſofern war doch dem materiellen Principe nicht Alles aufgeopfert; ſondern das höhere behauptete in der Charakteriſtik der Zeichnung, in der der Handlung angemeſſenen Stellung und Haltung der Figuren ſein Recht. Der Schmied und ſein Gehülfe, ferner der Eigenthümer des Pferdes, das Pferd ſelbſt, Alles war richtig getroffen, und Nichts verunedelt, ſondern treu und brav gehalten. Noch erinnere ich Dich an den oben angeführten Adrian von Oſtade, der durch ſeine wirklich gemeinen Bauern, welche oft nur Tabak rauchen und Bier trinken, uns kein gemüthliches Intereſſe abgewinnen kann, ſondern nur einen angenehmen Eindruck auf das Auge macht durch die magiſche Wirkung ſeines Clairobſcur. —

Es kann daher die Genremalerei, welche auf das allgemeine Menſchenleben angewieſen iſt, des Princips der treuen Charakteriſtik nicht entbehren, weder der allgemeinern, wo die Figuren nach ihrem nationalen Charakter, nach ihrer Lebensbeſchäftigung, dem Alter, dem Geſchlechte und ihrem individuellen Charakter, alſo phyſiognomiſch bezeichnet, noch der beſondern, wo ſie nach der gerade vorherrſchenden

*) Beide Gemälde waren in der ehemaligen Campe'ſchen Sammlung zu Leipzig.

Digitized by Google

Gemüthsstimmung, nach ihrer Leidenschaft, ihrem Affecte oder irgend einer zufälligen innern Regung, also pathognomisch charakterisirt werden. Daß für den historischen Maler das Princip der höhern Charakteristik von größter Wichtigkeit ist, davon ist am Ende des 28. Briefes die Rede gewesen. Ueberhaupt aber kömmt es bei den verschiedenen Fächern, die sich in der Genremalerei ausgebildet haben, sehr auf das Talent und die von dem Künstler einmal eingeschlagene Richtung an. Diese wird sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, ob derselbe mehr Interesse an der Naturerscheinung im Lichte, oder in der Gestalt findet.

Es ist also auch in dieser Hinsicht das (materielle) Princip der bloßen Technik in die gehörigen Schranken zurückgedrängt, und dem geistigen, oder Dem, was die Form von innen beseelt und belebt, sein Recht zuerkannt worden.

Endlich aber entsteht die Frage, ob nicht die historische Kunst in ihren Werken dadurch den Kunstkenner mehr befriedigen und vorzüglich den kunstsinnigen Laien mehr anziehen kann, daß sie neben dem ideellen Streben (nach einem mehr gereinigten Geschmack, als jene oben angeführten Naturalisten und Machiuisten), auch einem vielleicht mehr verfeinerten und gemäßigten Materialismus huldigt, mithin also alle jene Reize des Clairobscur, die verschiedenen künstlichen Gegensätze des Lichts und Schattens, die klare Behandlung des Halbtons, die Magie der harmonischen Tinten, so wie die genaueste Berücksichtigung der Stoffe (Substanzen) mit einem möglichst vollkommen geistigen Ausdrucke zu vereinigen sucht. Schon im 19. Briefe habe ich bemerkt, daß ein solches Streben sich durchgehends in der Venezianischen Schule zu erkennen gegeben hat, wo alle historischen Bilder genreartig gemalt erscheinen. Diese Schule hat stets ihre Bewunderer gefunden und wird solche auch in Zukunft finden. Nie wird es an Solchen fehlen, welche von dem Fleische, wie es Tizian gemalt, und von den sammetnen und seidenen Stoffen eines Paul Veronese mit Entzücken reden. Es fehlt auch der neuern Schule nicht an historischen Bildern dieser Art, welche als vortrefflich hervorgehoben werden.

Digitized by Google

Ich führe hier als Beiſpiel das Bild von Hildebrandt, einem ausgezeichneten Meiſter der Düſſeldorfer Schule, an, welches der Sammlung des Domherrn von Spiegel zu Halberſtadt angehört und die Ermordung der Kinder Eduard's IV. nach Shakeſpear's Richard III. darſtellt. Die Worte, nach denen das Bild gemalt iſt, finden ſich im Anfange der dritten Scene des vierten Aufzugs:

Tyrrel.

„Geſchehn iſt die tyranniſch blut'ge That,
Der ärgſte Greuel jämmerlichen Mords,
Den jemals noch dies Land verſchuldet hat.
Dighton und Forreſt, die ich angeſtellt
Zu dieſem Streich ruchloſer Schlächterei,
Zwar eingefleiſchte Schurken, blut'ge Hunde,
Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid ſchmelzend,
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeſchichte.
O ſo, ſprach Dighton, lag das zarte Paar;
So, ſo, ſprach Forreſt, ſich einander gürtend
Mit den unſchuld'gen Alabaſter-Armen:
Vier Roſen eines Stengels ihre Lippen,
Die ſich in ihrer Sommerſchönheit küßten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kiſſen,
Das wandte faſt, ſprach Forreſt, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei ſtockt der Bube,
Und Dighton fuhr ſo fort: Wir würgten hin
Das völligſt ſüße Werk, ſo die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet.“

Dieſe Worte erklären das Bild, und das Bild erklärt die Worte. Die beiden Mörder beſchleichen die ſchlafende Unſchuld. Dighton mit einem fahlen Gefängnißwärtergeſichte, fühllos und ohne Mitleid, krallt die Mörderhände in die Bettdecke, mit der er die Kinder erſticken will. Forreſt hält mit der rechten Hand den Vorhang des Betthimmels zurück und blickt nicht ohne innere Regung auf das Gebetbuch, das auf dem Bette neben dem Roſenkranze liegt. Die beiden holden Knaben ſind nach einem andächtigen

Digitized by Google

Abendgebete ruhig entſchlafen, ſich liebevoll umarmend; der ältere Knabe iſt brünet, der jüngere blond. Das Geſicht des erſtern liegt im Schatten, der durch einen ſtarken Reflex erhellt iſt. Dieſer geht von dem vom hellſten Lichte erleuchteten Antlitze des zarteren Bruders aus. Ein von dem Betthimmel auf das ſeidene Kopfkiſſen geworfener Schlagſchatten bildet hier einen ſehr klaren Halbton. Der mehr zurückſtehende Forreſt iſt ebenfalls mehr im Halbtone gehalten, der an der Farbe des transparenten Vorhanges participirt. Zu den Füßen der mit kurzen Röcken und ſeidenen Tricotbeinkleidern bekleideten Prinzen liegen ihre Fürſtenmäntel von purpurothem Sammet. Alles ebengenannte Stoffliche, ſo wie das von dem einem Mörder gehaltene Federbett vom feinſten Drell, das grüne Wamms, womit er bekleidet iſt, die verſchiedenen Decken und Polſter des Lagers, worauf die beiden Prinzen ruhen, Alles iſt unverkennbar nach der Natur gemalt und ſtudirt, oder vielmehr es iſt die Natur ſelbſt. Dabei iſt das Ganze in der vollkommenſten Harmonie der mannigfaltigſten Tinten; das Hauptlicht höchſt künſtlich degradirt und dadurch concentrirt, daß die von dem Bettvorhange geworfenen Schlagſchatten daſſelbe umgeben und ſo das Ganze abrunden. — Ob nun aber durch dieſe gewiß an ſich höchſt anzuerkennende Technik die Aufmerkſamkeit nicht von dem Hauptgegenſtande abgelenkt wird? Ich glaube Dieſes bejahen zu müſſen, und kann in ſo fern dieſem Bilde, bei allem ſeinen Werthe des Techniſchen, nicht auch den höhern Werth eines *reinhiſtoriſchen* Werkes beimeſſen. Durch die genreartige Behandlung verliert es an Einfachheit und Würde. Im Uebrigen ſoll aber dem wirklichen Verdienſte des Meiſters hiermit nicht zu nahe getreten werden, und das Werk gehört nach meiner Anſicht zu den beſten, welche aus der Düſſeldorfer Schule hervorgegangen ſind.

Mein nächſtes Schreiben ſoll die verſprochenen Bemerkungen über die eigentliche Technik der Genremalerei enthalten, ſo weit ſie zu meinem Zwecke gehört, der zunächſt ja darin beſteht, Dich zu einer gründlichen Methode im Zeichnen anzuleiten, *für welches Fach Du Dich auch beſtimmen mögeſt*. Noch diene Dir zur Nachricht, daß unſer Knolle, der in Mailand in der Schule Longhi's gebildet iſt, das oben

Digitized by Google

erwähnte Bild von Hildebrandt in Kupfer gestochen hat. Gewiß keine geringe Aufgabe; aber sie ist trefflich gelöst.

Gehab Dich wohl!

46.

Lieber Rudolph!

Der Geist der sorgfältigern technischen Ausführung, welcher die Genremalerei in der Behandlung der Figuren unterscheidet, muß sich auch auf die sogenannten Beigaben und Nebenwerke beziehen, damit das Ganze in eine harmonische Technik gebracht werde. Namentlich wird die oft nöthige Architectur, so wie die Landschaft, kurz Alles, was den Ort der Handlung charakterisirt, dem Genrestile angemessen behandelt und in das gehörige Verhältniß mit der Hauptgruppe gebracht werden müssen. Dieses Streben darf den Genremaler jedoch nicht zu einer ängstlichen Manier und einer gar zu individualisirenden Behandlung verleiten; es darf sich nirgend etwas Gequältes und Gekünsteltes zu erkennen geben, sondern die möglichste Freiheit und Ungezwungenheit; Grazie, Anmuth, Zierlichkeit und Leichtigkeit in der Behandlung muß das Werk beleben und beseelen. Kurz der Genremaler ist der eigentliche Virtuose in Malerei.

Dies Alles kann aber nicht anders erreicht werden, als durch gleiche Virtuosität in der Zeichnung. Das Talent dafür giebt sich gewöhnlich schon in Dem zu erkennen, was man technisches Talent nennt, d. h. die Gabe einer gewissen Leichtigkeit der Praktik, einer Handfertigkeit, welche sich besonders in der gefälligen Behandlung kleinerer Figuren, so wie in einer gewissen Zartheit und Sauberkeit der Ausführung zu erkennen giebt. Dies Talent führt zu der Fertigkeit einer leichten skizzirenden Behandlung mit dem Crayon, der Feder und dem Pinsel, die sehr nothwendig ist, um die flüchtige äußere Erscheinung, den glücklichen Moment entweder sogleich nach der Natur, oder frisch aus dem

Digitized by Google

Gedächtniſſe zu fixiren. Nur mag auch hier gleich der Effect des Clair-obſcur mit berückſichtigt werden, und der Gebrauch des Pinſels und der farbigen Tuſche (Acquarellfarben) wird hier höchſt dienlich ſein, um auch den Effect der Farbe gleich von vorn herein nicht zu vernachläſſigen. Jenes geiſtreiche Croquiren, wodurch ausdrucksvolle Phyſionomieen, oder ſolche Stellungen und Gruppen dem flüchtigen Momente der Gegenwart abgeſtohlen werden, iſt Sache des geſchickten Zeichners im Genre. Dieſe führt dann auch zu jener Leichtigkeit, durch die letzten geiſtreichen Pinſelſtriche (coups de pinceau) alle Mühe und Sorgfalt, welche die eigentliche Ausführung erfordert, zu verſtecken.

Von ganz beſonderem Vortheil iſt dieſe Fertigkeit auch in der Beziehung, daß der Genremaler ſich zu ſeinen Darſtellungen des Portraits und überhaupt bei der Ausführung des lebenden Modells bedienen kann; Umſtände und Mittel, welche ihm die Arbeit gar ſehr erleichtern.

Es iſt hier auch der Gebrauch des converen Spiegels zu erwähnen, deſſen ſich ſchon Gerhard Douw bediente. Vielleicht war dieſer Künſtler ſelbſt der Erfinder deſſelben. Er iſt aber nur wegen des Effects im Clairobſcur zu empfehlen und muß mit großer Vorſicht gebraucht werden, weil die Zeichnung dadurch verunſtaltet wird. In erſterer Hinſicht iſt er auch wegen des Tons dem Künſtler oft ſehr wichtig.

Hauptſache iſt für den Genremaler, die Abſichtlichkeit zu verſtecken und eine unnatürliche Gezwungenheit zu vermeiden. Ich möchte in dieſer Hinſicht die meiſterhaften Radirungen Chodowiecky's empfehlen, welcher ſicherlich ein ausgezeichnetes Talent in genreartigen Darſtellungen hatte und namentlich auch die Trachten ſeiner Zeit, bei aller Steifheit derſelben, mit großer Freiheit und Leichtigkeit zu behandeln wußte. Die vielen Nachahmer, welche er bis auf unſere Zeiten fand, und die er noch alle überragt, müſſen uns lehren, daß nur beſonderes Talent und unabläſſiges Studium auch unſere Genremalerei heben und begünſtigen müſſen, wenn nicht eine ähnliche Erſcheinung in ihr hervorgebracht werden ſoll, wie ſie durch Chodowiecky's Beiſpiel in der Fluth der erbärmlichſten Almanachsbilder hervorgerufen wurde. Beſonders ehrenvolle

Digitized by Google

Erwähnung verdient hier das Talent des Hofmalers Krüger in Berlin. Dieſer wird wegen der Genialität, mit welcher er das Portrait auch in größern Genrebildern behandelt, mit Recht gerühmt. Auch ſind hier die Genrebilder Meyerheim's (ebenfalls in Berlin) beſonders hervorzuheben. Ich könnte noch viele andere im Genre ausgezeichnete Künſtler nennen, wenn es der Raum erlaubte.

47.

Lieber Rudolph!

Vogli sempre poter quel che tu debbi.
Leonardo da Vinci.

Wohl Niemand, der ſich für die Kunſt lebhaft intereſſirt, wird in Abrede ſtellen, daß es ein ſchönes Zeichen unſerer Zeit iſt, das größere Publicum durch Kunſtausſtellungen in den Stand zu ſetzen, über die Fortſchritte unſerer und fremder Künſtler aus eigner Anſchauung zu urtheilen. Man muß daher den Männern, welche ſich mit Uneigennützigkeit den mühſeligen Geſchäften jener Einrichtung unterziehen, dieſes als etwas Verdienſtliches anrechnen. Aber auch die Künſtler ſind ihnen zum Dank verpflichtet, weil ſie dadurch in Ruf kommen, und ihre Werke beſſern Abſatz finden.

Die diesjährige Kunſtausſtellung war äußerſt reichhaltig; Du mögeſt aber nicht erwarten, daß ich Dir angebe, „welche, um mit Homer zu reden, vorzüglich, welche mittelmäßig und welche die ſchlechtern ſind; denn nicht alle ſind gleich im Kampfe.“ Man wollte behaupten, daß die Holländiſchen Meiſter in der Technik am weiteſten ſeien, und daß die Düſſeldorfer Schule ſich ihnen am nächſten anſchlöſſe. Beide Schulen zeichnete ſorgfältiges Studium der Natur aus, doch gab ſich in den Werken der letztern mehr Gemüth zu erkennen, während bei denen der erſtern ein lebhafteres Auffaſſen der Natur im Ganzen ſowohl, als im Einzelnen, beſonders in den Landſchaften, ſich herausſtellte. Die Hiſtorienmalerei war am wenigſten vertreten.

Digitized by Google

Zunächst läßt sich die Frage aufwerfen, wie es doch wohl kommen möge, daß verhältnißmäßig so wenige religiös-historische Compositionen, und unter diesen wieder so wenige ausgezeichnete waren. Ich glaube, daß es eine ungerechte Behauptung ist, wenn man unserer Zeit den Sinn für religiös-historische Kunst, und unsern Künstlern die tiefere Auffassung eines religiösen Gegenstandes geradezu abspricht. Der Sinn für das Ideale ist bei jedem Menschen vorauszusetzen, und den Glauben an das Höhere hat noch Niemand verleugnet. Das Christenthum hat eine höchst poetische Seite und es hat zu allen frühern Zeiten desselben, wo die Kunst aufgekommen war, Künstler gegeben, welche aus der christlichen Religion Stoffe entlehnten; warum soll nur unsere Zeit eine Ausnahme machen? Ja ich behaupte sogar, daß unsere Künstler keineswegs sich auf alt- und neutestamentliche Stoffe zu beschränken brauchen; sondern daß sie selbst die Legenden der Heiligen zu ihren Darstellungen sehr wohl benutzen können. Unsere neueste belletristische Litteratur liefert viele Beispiele einer poetischen Behandlung der christlichen Legenden. Die Bahn brach Müller's und Tieck's Genoveva (zwei christliche Dramen). Seitdem haben viele unserer Dichter einzelne Stoffe aus jenem großen Cyklus der Acta Sanctorum trefflich behandelt. Ich führe zur Unterstützung meiner Ansicht zwei Stimmen an, die gewiß aller Beachtung werth sind. Die eine ist die Stimme Luther's, welcher bekennt, daß „nächst der heiligen Schrift kein nützlicheres Buch für die Christenheit sey, denn der lieben heiligen Legenden, sonderlich, welche rein und rechtschaffen sind, als darinnen man gar lieblich findet, wie sie Gottes Wort von Herzen geglaubet und mit dem Munde bekennet, mit der That gepreiset und mit ihren Leiden und Sterben geehrt und bestättigt haben: solches alles uns der Maßen tröstet und stärket den Schwachgläubigen, und machet auch noch muthiger und trotziger, die zuvor stark sind. Denn wo man allein die Schrift ohne Exempeln und Historien der Heiligen lehret, obwohl inwendig der Geist das Seine reichlich thut; so hilfts doch trefflich sehr, wo man auswendig auch die Exempel der Andern sieht oder hört, sonst denkt immer ein schwaches Herz also: Siehe, Du bist allein, der also glaubet, und solches bekennt, thut und leidet."

Digitized by Google

Dieſe Worte lehren, daß in jenen Legenden Viel des Trefflichen enthalten iſt, und ſie daher für den Künſtler eine reiche Fundgrube und lautere Quelle ſind. Möchte nur die Mahnung Herder's, den Legenden eine größere Aufmerkſamkeit zu widmen, bei unſern Künſtlern mehr Eingang gefunden haben! Dieſer erkannte längſt den Fortſchritt der chriſtlichen Kunſt in Beziehung auf den gemüthlichen Ausdruck und die geiſtige Grazie. „Sehet, ſagt er, in den Gemälden großer Künſtler, eines Raphael, Domenichino, Correggio, Guido und Guercino jene Geſtalten der Heiligen an und ſagt, ob ihr von dieſer Art geiſtiger Anmuth und Seelengröße, von dieſer tranſcendenten Erhabenheit und Ehrfurcht gebietenden Würde, von dieſer jungfräulichen Andacht, dieſem Mutter- und Kindesſinn, ich möchte ſagen von dieſem Engelsgefühl, ſogar in den Werken der Alten etwas andres, als vielleicht nur hier und da eine in der Sinnlichkeit verhüllte Knoſpe findet; ſie hat ſich aufgethan in vielen Geſtalten und Formen.“ Vgl. Herder „über die Legende“ in den zerſtreuten Blättern, 6. Sammlung, 1797. Zur nämlichen Zeit machten auch Andre auf dieſen Vorzug der chriſtlichen Kunſt vor der Antike aufmerkſam, und es ſind namentlich „die Herzensergießungen des kunſtliebenden Kloſterbruders von Wackenröder und Tieck“ nicht ohne Einfluß auf die Kunſt unſerer Zeit geweſen.

So hat ſich wieder eine Richtung unſerer Künſtler zu der religiös-hiſtoriſchen Kunſt zu erkennen gegeben. Die Beſtrebungen und Richtungen der neuern Künſtler findeſt Du beurtheilt in einer 1838 zu Göttingen erſchienenen Schrift, deren Titel iſt: Ueber moderne Malerei, von Federigo. Daß jene Tendenz viel Widerſpruch fand, war zu erwarten. Mehrere Künſtler wurden dadurch einſeitig, daß ſie den mittelalterlichen Stil nachahmten und die Bildung unſerer Zeit nicht gehörig berückſichtigten. Dies mußte ihnen natürlich Gegner erwecken, welche aber darin zu weit gehen, wenn ſie unſerer Zeit die Theilnahme und unſern Künſtlern die Fähigkeit für religiöſe Darſtellungen geradezu abſprechen. Ich will es Dir offen ſagen, daß ich für die religiöſe Kunſt bin, und ich hoffe, daß in ihr die von unſern proteſtantiſchen Künſtlern noch

Digitized by Google

nicht erreichte höchste Stufe, wenn nicht jetzt, doch mit der Zeit werde erstiegen werden.

Gleichwohl ist es nicht nothwendig, daß unsere Kunst ihre Gesammtrichtung auf das Religiöse nehme; so wenig als dies von unserer Poesie und Musik zu erwarten ist. In der modernen Kunst hat sich neben der historischen Malerei, und zwar um ein Bedeutendes später die Landschaftsmalerei entwickelt. Jener Kreis wurde noch durch die Genremalerei erweitert (vrgl. den 42. Brief), und es würde höchst unbillig sein, nicht anzuerkennen, daß in beiden Fächern Vorzügliches geleistet worden ist und noch geleistet wird. Wenn unsere Landschafter und Genremaler nur wissen, was sie wollen, und sich des bessern Strebens bewußt sind; so ist Alles wohlgethan und löblich, und sie werden auch auf Anerkennung der Nachwelt, nicht bloß auf den Dank der durch sie ergötzten Zeitgenossen rechnen können. Ich anerkenne daher beide letztgenannte Gattungen bedingungsweise gern und freudig und wünsche dem angehenden Künstler, wenn er sich mit Talent für die eine oder andere entscheidet, von Herzen Glück. Doch möchte ich einem Jünglinge, der sich durch sein tieferes Gemüth und ideales Streben der religiösen Kunst zuwendet, wiewohl ich ihm ernstlich riethe, sich genau zu prüfen, nicht abrathen, indem ich ihn auf die geringere Theilnahme hinwiese, welche die religiöse Kunst im Vergleich mit der Genremalerei erweckt. Lieber möchte ich dem angehenden Künstler, der sich der religiösen Malerei widmen will, die Worte von Hagedorn's ins Gedächtniß rufen (vrgl. dessen Betrachtungen Th. I. S. 317): „die heilige Geschichte ist voller Denkmale eines unwiderstehlichen Heldenmuths und der gereinigten Tugend. Allein je höher der Gegenstand, je schärfer ist dem Künstler dessen erhabener und würdiger Ausdruck und die Prüfung eigener Kräfte auferlegt. Carlino Dolce hielt sich davon überzeugt; er malte nur mit angeflammter Andacht;" wiewohl ich den genannten Künstler Niemanden als Vorbild in der Kunst empfehlen möchte; er war unstreitig manierirt. Das wahre Talent wird sich durch die Stimmen, welche sich hier und da gegen die religiöse Kunst erheben, nicht abschrecken lassen, vielmehr darin Veranlassung suchen, dennoch durchzudringen. Und

Digitized by Google

ſind nicht namhafte Künſtler unſerer Zeit bereits durchgedrungen? Zu allen Zeiten iſt die Blüthe der Kunſt, wenn ſie ſich gezeigt hat, aus dem innern Menſchen emporgeſtiegen, und am wenigſten hat die deutſche Kunſt großer Mäcenate bedurft.

Suchſt Du das Höchſte, das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren.
Was ſie willenlos iſt, ſei Du es wollend — das iſt's.

48.

Lieber Rudolph!

Hoffentlich wird es Dir nach allem bisher Mitgetheilten einleuchten, daß die Kunſt unſerer Zeit ihre höhere Würde nur in anſprechenden und volksthümlichen Darſtellungen aus der deutſchen Geſchichte, wie ſie namentlich in den grandioſen Compoſitionen des jetzt in Dresden lebenden Julius Schnorr von Carolsfeld in der Königlichen Reſidenz zu München hervorgetreten ſind, und ihre wahre Höhe nur in den durch die chriſtliche Religion dargebotenen Stoffen finden und behaupten kann. Für beiderlei Arten der hiſtoriſchen Malerei eröffnet ſich dem Künſtler unſerer Zeit ein großes Feld in der immer mehr enthüllten und erforſchten Geſchichte der deutſchen Vorzeit und den Schriften des alten und neuen Teſtaments, zu denen die chriſtlichen Legenden als eine brauchbare und lautere Quelle hinzukommen.

Wenn ich der chriſtlich-religiöſen Kunſt den erſten Platz einräume und in ihr die höchſte Entwicklung der Malerei ſuche; ſo gehe ich von der Behauptung aus, daß ſie, ſo gut wie die griechiſche bildende Kunſt, eine ſymboliſche Seite hat und ſich gleich ihr des Ideals bedient, um die höchſten Ideen zu verkörpern. Es würde aber fehlgeſchloſſen ſein, wenn man glaubte, daß der chriſtliche Künſtler die griechiſche Kunſt zur Erfindung des Ideals benutzen könnte. Ich habe Dir im 27. Briefe deutlich zu machen geſucht, daß die chriſtliche Kunſt ein ganz anderes Ziel hat, als die griechiſche, und muß Dich alſo hierauf verweiſen.

Digitized by Google

Dies angenommen, fragt es ſich nun, welches die Mittel der künſtleriſchen Ausbildung ſind, um jene Stufe zu erreichen, auf welcher der Künſtler im Stande wäre, durch unſerer Zeit verſtändliche ſymboliſche Compoſitionen, ſo wie durch glückliche Darſtellung des Ideals höhere Anerkennung zu erlangen. Du darfſt nicht erwarten, daß über dieſe gewiß höchſt wichtigen Punkte verſtändige Regeln gegeben werden; es gelten hier nur die höchſten Vernunftgeſetze, welche dem wahren Künſtler durch eigene, innere Offenbarung, durch höhere Inſpiration klar werden. Gleichwohl glaube ich Dir dadurch zur Hand gehen zu können, daß ich Dich vor einigen Abwegen warne, auf welche die Kunſt hier und da gerathen iſt.

Unſere moderne Kunſt hat es oft verſucht, in der Symbolik mit der Kunſt der Alten zu wetteifern, und aus dieſem Streben ſind die ſogenannten allegoriſchen Compoſitionen hervorgegangen. Berühmte Gemälde dieſer Art ſind von Rubens und Charles le Brun angefertigt. Jener malte die Geſchichte der Königin Maria von Medicis, Gemahlin Heinrich's IV. von Frankreich, im Schloſſe Luxenburg zu Paris; dieſer die Geſchichte der erſten Kriege Ludwig's XIV. in der Galerie zu Verſailles. Es fehlt dem Werke des großen Niederländers nicht an poetiſchem Geiſte, wohl aber an antiker Gediegenheit und Einfalt; gleichwohl iſt es meiſterhaft zu nennen. Weniger glücklich war der Erfolg in den Compoſitionen des franzöſiſchen Meiſters, der ſich bei aller Erfindungsgabe nicht ganz ohne beigeſchriebene Worte zu helfen wußte; die Bilder ſind wahre Räthſel, wenn man die Beſchreibung nicht zur Hand hat. Sie blieben daher ſelbſt den Franzoſen, für welche ſie doch zunächſt beſtimmt waren, völlig unverſtändlich und ſind vollends jetzt ungenießbar.

Gehen wir noch etwas weiter in die Kunſtgeſchichte zurück, ſo finden wir auch in der chriſtlichen Kunſt des 15. und 16. Jahrhunderts eine Symbolik*), welche man als in der damals allein herrſchenden

*) Wichtige Andeutungen hierüber enthält die in Frankfurt a. M. 1839 erſchienene: Chriſtliche Kunſtſymbolik und Ikonographie.

Digitized by Google

Kirche üblich die katholiſche nennen kann. In ihr zeigt ſich der ſogenannte heilige Stil oder der Kirchenſtil. Man hat daher die Behauptung aufgeſtellt, daß auch für unſere Zeit nur ſymboliſche Compoſitionen zu gleichem Zwecke ſich eigneten, und es fehlt nicht an großen Künſtlern, welche in dieſem Geiſte componirten. Weltbekannt ſind die großartigen Compoſitionen von Cornelius, von denen die Darſtellungen in der Ludwigskirche zu München Alles überbieten, was die neueſte Zeit geleiſtet hat. Auch andere Künſtler haben ſich in ſymboliſchen Compoſitionen verſucht.*) Es iſt Dir bekannt, daß auch Steinle die neun Seeligkeiten nach den Worten der Bergpredigt darſtellte. Ueberall, wo bei ſolchen Darſtellungen nicht bloß Nachgeahmtes und Nachgekünſteltes, was als ſolches nur widrig iſt, ſondern ein eigner poetiſcher Geiſt, der von den Zeitgenoſſen gefühlt und verſtanden wird, ſich zu erkennen giebt, erſcheint jene ſymboliſche Kunſtſprache angemeſſen, und ſie darf unter ſolchen Bedingungen auf keine Weiſe für unſere Künſtler ausgeſchloſſen bleiben; nur bleibt hier die höchſte Aufgabe, der vollen Bildung der eignen Zeit zu entſprechen.

Was nun den zweiten Punkt, den ich berühren wollte, betrifft, wo es ſich um die Erfindung des Ideals handelte; ſo ſind auch hier mancherlei Irrthümer begangen, in denen ſelbſt große Männer befangen waren. So redet Winckelmann Viel von dem Ideal eines Chriſtus, das der Antike nachgebildet ſei, und beruft ſich namentlich auf den unbärtigen Chriſtus bei Leonardo da Vinci und Guercino. Andere Künſtler, z. B. Annibale Caracci, ſollen dabei das Zeusideal zum Grunde gelegt haben. An dem Chriſtuskopfe dieſes Künſtlers in der Dresdener Gallerie werden mit Recht die ſtieren Augen getadelt. Es iſt bei allen die-

*) Intereſſante Nachrichten über die Fortſchritte der ſüddeutſchen Künſtler geben die Münchner Jahrbücher von Dr. Rudolf Marggraf, Heft 1—3. Leipz. 1840. Ueber das große Altarbild a fresco von Cornelius vergleiche man „die Beſchreibung der Ludwigskirche“ u. ſ. w. (München, Franz, 1840) von demſelben Verfaſſer. Auch liegt dem Publicum die von Kaulbach in Oel (ſchon in München) vollendete, im Berliner Königlichen neuen Muſeum wiederholte Compoſition in ſtereochromatiſcher Malerei, die Zerſtörung von Jeruſalem, in einem Stiche von Merz vor.

Digitized by Google

ſen antikiſchen Idealen Nichts herausgekommen, was der Idee, welche ſich in der jetzigen Zeit ausgebildet hat, entſpräche, und man iſt danach wohl berechtigt, jenem Streben, die Antike zu chriſtlichen Idealbildungen zu benutzen, das Verdammungsurtheil zu ſprechen. Es haben ſich daher laute Stimmen vollwichtiger Männer dagegen erhoben, und ich begnüge mich damit, hier nur die Namen eines B. J. Docen*) und W. F. Hegel zu nennen. Wenn nun aber die antiken Ideale für die chriſtliche Kunſt unbrauchbar erſcheinen; ſo darf dieſes aus dem Fehlgehen Anderer gewonnene Reſultat nicht verleiten, den hohen Werth, den jene an ſich haben, zu verkennen. Die griechiſche Kunſt hat ſich auf eine völlig eigenthümliche Weiſe bis zu jener Spitze hinauf entwickelt, und auch unſere chriſtliche Kunſt ſoll auf ihrem Wege zur Selbſtſtändigkeit gelangen. Das Idealiſiren nach griechiſchen Muſtern kann ſchon in der Hinſicht zu keinem günſtigen Reſultate führen, weil die Malerei auf ganz andern Geſetzen beruht, als die Plaſtik, der eben jene Muſter angehören. Wenn für dieſe die ſchöne Form die Hauptaufgabe war, ſo herrſcht in der chriſtlichen Kunſt der Geiſt, die Seele, die Empfindung vor, und hier wieder die Ahnung des Ueberirdiſchen und die Erhebung zu dem Ewigen. Die antike Kunſt mußte ihrem Principe nach mehr der Sinnlichkeit huldigen; es iſt die reinſte Ergötzung an der Schönheit der Form. Die chriſtliche Kunſt will erheben, rühren, die Empfindung läutern und das Herz erwärmen.

Ich könnte Dir noch manche Mittheilungen über die einzelnen Ideale der chriſtlichen Kunſt machen, wenn ich mich nicht in meinem Schreiben beſchränken müßte. Jedoch halte ich es für Pflicht, Dich auf die Schriften einiger geiſtreichen Männer zu verweiſen, deren eindringliche Worte Deiner Phantaſie Nahrung geben können.

Dieſe ſind von Herder und Hegel. Jener handelt im 70. Briefe der 6. Sammlung, „der Briefe zur Beförderung der Humanität" S. 76 f. und im 76. Briefe S. 134 f. (Riga, 1795) über das Ideal der Mutter Gottes (den Marien-Charakter), und nennt die chriſtliche

*) Vrgl. Jahrbücher der Litteratur. Bd. 8. 1819. S. 272 ff. (Wien.)

Digitized by Google

Grazie (carità) in demselben „eine züchtige Anmuth, in der sich Religion, Liebe und häusliche Sittsamkeit zusammengesellten.“ Was von Hegel im 3. Theile seiner Aesthetik von S. 31—52 mitgetheilt ist, kannst Du als das Vollwichtigste betrachten, was je über die Ideale der christlichen Kunst (sowohl des höhern, als des niedern Ranges) geschrieben ist. Auch ist hier von Wessenberg's reichhaltiges Werk über christliche Kunst zu vergleichen.

Noch erwähne ich, daß in der letztern viele noch nicht gänzlich ausgeprägte Charaktere sind und daher auf den glücklichen Genius warten, der sie ins Leben ruft. Schade, daß man nicht weiß, welche Personen sich Raphael unter den einzelnen von ihm dargestellten Apostelideale gedacht hat; bei mehrern bleibt dies ungewiß. Vielleicht benutzte er zu seinen herrlichen Charakterköpfen hier und da die antiken Büsten, wodurch uns die Gesichtszüge der edelsten Männer der römischen und griechischen Vorwelt von großen Künstlern überliefert sind. Sicherlich sind jene Raphaelischen Apostelköpfe, wie er sie namentlich in den im 39. Brief beschriebenen Cartons geliefert hat, scharf ausgeprägte Charaktere, Physionomieen, denen das Leben feste und tiefe Züge eingegraben hat. Hier ist an ein *verflachendes Idealisiren und Verschönernwollen auf Kosten des Ausdrucks* nicht zu denken!

Es bleibt daher fest, daß *unserer* religiös-historischen Kunst noch ein großes Feld eröffnet, und daß sie nicht darauf beschränkt ist, nur — Dageweſenes zu wiederholen. Sie muß nur dahin streben, sich frei zu machen, *selbstständig* und *zeitgemäß* aufzutreten.

Es ist allgemein anerkannt, daß der berühmte Däne Albert Thorwaldson sich um die Bildhauerei unserer Zeit ein großes Verdienst durch Einführung eines reinen Stils erworben hat. Er war es, der die *Antike* auf eine völlig naive und vorurtheilsfreie Weise auffaßte. Seine aus der griechischen Mythe entlehnten Stoffe, z. B. sein Jason, geben dafür den Beweis. Er bewährte sich aber auch in der christlichen Kunst, und die derselben angehörigen, vom ihm bearbeiteten Stoffe stehen in gleicher Größe da, wenn nicht noch höher. Seine Apostelstatuen in

Digitized by Google

der Frauenkirche zu Kopenhagen sind dafür vollgültige Zeugen. Mir liegt in diesem Augenblicke sein Alexanderzug im Quirinal zu Rom vor, welcher nach den Zeichnungen von Friedrich Overbeck gestochen ist. (Herausgegeben von J. F. Wenner, Frankf. a. M.)

Ich gestehe, daß diese Stiche mir besonders deshalb von Werth sind, weil sich der letztgenannte Meister dabei als Zeichner betheiligte. Es ist mir nicht bekannt, wie weit Overbeck durch die Ausführung seiner Zeichnungen von P. Bettelini und D. Marchetti mit dem Grabstichel befriedigt ist, und ich kann mich aus mehrern Gründen auf die Beurtheilung der Stiche hier nicht einlassen. Soviel aber ist gewiß, daß man durch dieselben eine Vorstellung von der Eigenthümlichkeit der Composition und der Auffassung erhält, wodurch sich Thorwaldson ganz besonders unterscheidet. Es läßt sich von einem ihm so nahe verwandten Geiste, wie Overbeck, nicht erwarten, daß die Charakterisirung Dessen, was der Stil Thorwaldson's genannt werden kann, verfehlt worden sei. Es will mich bedünken, als ob der große Däne nicht ohne bedeutenden Einfluß auf die eigentlich künstlerische Entwickelung Overbeck's gewesen sei, und ich möchte behaupten, daß letzterm ein gleiches Verdienst um die Malerei eingeräumt werden muß, wie es sich ersterer um die Plastik erwarb. Denn es ist in Overbeck's eignen Compositionen ebenfalls der reine Stil, welcher sich sowohl in der Ausführung des Ganzen, als auch der einzelnen Theile zu erkennen giebt. Diese Verständigkeit und Verständlichkeit in der Composition läßt in der That Nichts zu wünschen übrig; man findet in seinen besten Werken keinen Zug, der nicht richtig gefühlt, wohl überlegt und auf das Ganze trefflich berechnet wäre.

Hierbei ist besonders in Anschlag zu bringen, daß er stets das Ganze dem gewählten Stoffe angemessen anordnete und durchführte, wobei sich eine eben so große Originalität als Vielseitigkeit in der Auffassung hervorthut. In der That muß man seinen Tact in der Wahl sowohl, als der Behandlung bewundern, und ich möchte behaupten, daß er die verschiedensten Stufen des poetischen Elements, das auch in den bildenden Künsten vorherrscht, mit gleichem Glücke beschreitet, ohne für irgend eine derselben eine besondere Vorliebe oder Geeignetheit zu zeigen. Er zeigt

Digitized by Google

sich gleich geschickt in der Behandlung des Lyrischen, des Idyllischen, des Elegischen, des Epischen, des Dramatischen.

Glücklicher Weise liegen mir jene Blätter vor, welche Du mir mit soviel Wärme zur nähern Betrachtung anempfohlen hast. Ich meine jene sieben Lieferungen, welche (bis jetzt) nach seinen Handzeichnungen von bewährten Kupferstechern bearbeitet und bei A. W. Schulgen in Düsseldorf erschienen sind. Sie ermöglichen uns den Ueberblick über einen großen Theil der Overbeckschen Werke, und ich will davon einige hervorheben, die, wie ich glaube, meine obige Behauptung bestätigen. Du kannst Dich über die andern Werke dieses höchst fruchtbaren Künstlers in der im Jahre 1842 ausgegebenen 12. Abtheilung des Weigelschen Kunstkatalogs belehren; in den weitern Abtheilungen befinden sich die seitdem erschienenen Stiche und Lithographieen nach Overbeck unter der Rubrik „Religiöse Schule der Malerei in Deutschland" aufgeführt.

Die Scenen, welche die Verkündigung der Empfängniß Jesu (mit der Jahreszahl 1845, 4. Lief., gestochen von Friedr. Ludy), die Geburt desselben (ohne Jahreszahl, 6. Lief., gestochen von Franciscus Keller), so wie den Traum Joseph's (mit der Jahreszahl 1844, 5. Lief., gestochen K. Steifensand, mit der Unterschrift: „die Flucht nach Aegypten") darstellen, zeigen die Lyrik des Gefühls. Man kann sie in der That mehr Poesie, als Gemälde nennen, und doch fehlt diesen Nichts an eigentlich plastischer Gestaltung und malerischem Effect. Dagegen ist das Leben der heiligen Personen in ihrem häuslichen Kreise eben so rührend-fromm, als einfach-schön geschildert. Man fühlt die Erhabenheit jener biblischen Idyllen desto tiefer, je mehr man sich in ihre Betrachtung versenkt. Es ist ein großer Contrast zwischen diesen innerlich lebenden und feinfühlenden Menschen mit der Jetztwelt, und doch erscheint Alles, wie Natur, und als ob es nicht anders hätte sein können. Ich führe hier die Geburt des Johannes an (mit der Jahreszahl 1843, 5. Lief., gestochen von Friedr. Ludy, mit der Unterschrift: „Johannes ist sein Name"), die Scene, wo die beiden Eltern und die Befreundeten derselben dem mit der Säge beschäftigten „Sohn des Zimmermanns" ihre liebende Aufmerksamkeit widmen (mit der Jahreszahl 1846, 1. Lief.,

Digitized by Google

gestochen von X. Steifensand, mit der Unterschrift: „der Knabe Jesus in der Werkstätte Joseph's) und den Besuch bei Martha und Maria (mit der Jahreszahl 1843, 3. Lief., gestochen von demselben). Als Beispiele, wie Overbeck das Elegische der Empfindung behandelt, mögen das Abendmahl (mit der Jahreszahl 1846, 2. Lief. gestochen von Barth. Bartoccini: „Johannes liegt in Jesu Schooß") und das Fußwaschen folgen (mit der Jahreszahl 1847, 7. Lief., gest. von Rud. Stang). In dem erstern ist der leere umgeworfene Stuhl und der dem vorigen, schon verschwundenen Inhaber desselben nachgesandte wehmüthige Blick der Hauptperson höchst bedeutungsvoll und rührend. Gleicherweise zeigt er sich als Meister in dem Epischen, wo er den Herrn im Handeln oder Reden vor dem Volke darstellt. Ich hebe hier die „Heilung der Kranken" hervor, wo die unserm frommen Gellert entlehnte Episode wohl angebracht ist (mit der Jahreszahl 1843, 1 Lief., gestochen von Friedr. Ludy). Wie Overbeck den Charakter des Volks in allen Schichten studirt und beobachtet hat, dafür zeugt „das Wehe Jesu über die Pharisäer", welche letztere die ausgeprägtesten Charakterköpfe haben (mit der Jahreszahl 1843, 6. Lief., gestochen von Friedr. Ludy). Vergleicht man hiermit das verwandte Blatt „Jesus unter den Lehrern im Tempel" (ohne Jahreszahl, gestochen von Filippo Severati, 6. Lief.); so erkennt man in beiden die verschiedensten Physiognomieen, in denen Hochmuth, Dünkel, Neid und Eifersucht, so wie andere Züge der Sectirer und Pedanten, der Egoisten und Weltmenschen unverkennbar sind. Auch gehören zu solchen epischen Scenen die Predigt im Schiffe: „Jesus sitzend im Schiffe lehrt das Volk" (mit der Jahreszahl 1844, 6. Lief., gestochen von Rudolph Stang) und die Darstellung des Kindes vor den sitzenden Jüngern mit der Unterschrift: „Wer ist der größte im Himmelreich" (mit der Jahreszahl 1846, 4. Lief., gestochen von F. A. Pflugfelder). Mit welcher ergreifenden Lebendigkeit derselbe Künstler, welcher die sanftesten Regungen des Herzens anzudeuten weiß, die dramatischen Scenen aus dem höchsten aller Trauerspiele darstellt, in welchen die leidenschaftlichsten Ausbrüche zur Seite göttlicher Ruhe und Duldung zum Vorschein kommen, das lehrt die Scene am Kohlenfeuer: „Die dreimalige Verleugnung Petri"

Digitized by Google

(mit der Jahreszahl 1848, 5. Lief., geſtochen von Barth. Bartoccini), ferner die, wo Barabas dem Volke frei gegeben wird (mit der Jahreszahl 1849, 7. Lief., geſtochen von Friedr. Ludy), und die Geißelung (mit der Jahreszahl 1845, 2. Lief., geſtochen von Heinr. Nüſſer). In der That glaubt man hier die Luft ziſchen zu hören, wenn man die Schwingungen der Arme und Körper betrachtet, welche den rohen und gemeinen Dienern einer nachgiebigen Gerechtigkeit und blinden Volksjuſtiz angehören. Die Scene am Kohlenfeuer kann nicht ergreifender dargeſtellt werden. Sie geht an den Stufen einer hohen Eſtrade vor (wie Overbeck ſolche öfter mit vieler Wirkung in ſeinen Hintergründen angebracht hat, vrgl. auch den Kindermord, 1843, 7. Lief., geſtochen von Franz Maſſau) in einer dunkeln mit mächtigem Bogen überwölbten Vorhalle (Veſtibulum), während oben auf den höchſten Stufen die Anklage vor dem Herodes dargeſtellt iſt; eine Handlung, welche ſich durch die Länge des ganzen Bildes in heller Beleuchtung erſtreckt und ſich dadurch mit Recht zum Hauptgegenſtande erhebt, während die Scene der Verleugnung im Vordergrunde zur Epiſode wird. Die Ausführung dieſes Bildes in Farben ſcheint mir mit großen Schwierigkeiten verbunden zu ſein.

Es würde kleinlich erſcheinen, wenn man bei ſolchen Meiſterwerken auf Dasjenige aufmerkſam machte, was an die Regeln der Kunſtakademiker erinnert, z. B. daß das Coſtum vor Allem beachtet werden müſſe, und die Gewänder nach dem Faltenwurfe des Gliedermanns und der Natur zu ſtudiren ſeien. Freilich iſt ein Geiſt, wie Overbeck, über dergleichen Schulanforderungen erhaben. Gleichwohl aber muß es hervorgehoben werden, daß das von ihm gewählte Coſtum, ſo wie die Anordnung in der architektoniſchen Localität und der Landſchaft, welche oft an Rom erinnert, eine nicht genug zu rühmende Einfachheit, Großartigkeit und Harmonie zeigt. Die Formen und Wendungen des Körpers ſind die edelſten und in den reichſten Gewandungen, in den weiteſten Mänteln genau zu verfolgen und oft noch deutlich zu erkennen. Seine jugendlichen Frauengeſtalten, ſo entfernt von allen ſinnlichen Reizen, haben eine große körperliche Anmuth. Und bei dieſem Allem muß ich ausdrücklich hervorheben, daß ſich ein tiefes Studium in der Zeichnung

Digitized by Google

(auch des Nackten) zu erkennen giebt; ein Vorzug, den ich gerade am allerhöchſten anſchlage — weil er das Reſultat der größten Anſtrengung und des raſtloſeſten Strebens iſt. Nur durch dieſe potentiirte Künſtlerkraft konnte Overbeck ſein ganzes Innere in den tiefſten Regungen entäußern. Ohne dieſe Meiſterſchaft würde er vielleicht Manchem, auch wohl Vielen — aber am wenigſten ſich ſelbſt genügen.

Ich bin darauf geſpannt, von Dir zu hören, ob ich meiſtens diejenigen Compoſitionen hervorgehoben habe, welche auch Dir beſonders zuſagen. In jedes Kunſturtheil miſcht ſich gar leicht etwas Subjectives, wie denn auch jeder Kunſtfreund mehr oder weniger Enthuſiaſt iſt. Unſer bisheriges Verhältniß hat ſich ſo ziemlich umgekehrt, und ich fühle mich Dir zum Danke verpflichtet, daß Du mich zur nähern Betrachtung jener Reihenfolge Overbeckſcher Leiſtungen dringend aufgefordert und auf mehrere Compoſitionen, ſo wie auf einzelne Vorzüge derſelben aufmerkſam gemacht haſt. Wir ſtimmen alſo darin überein, daß ſie zu den bedeutendſten Kunſtleiſtungen unſerer Zeit gehören. Auf Beurtheilung der Einzelheiten in denſelben habe ich mich abſichtlich nicht eingelaſſen, und ich brauche mich wegen dieſer Unterlaſſung bei Dir nicht zu entſchuldigen. Wo ſo ſehr viele Vorzüge zu Tage liegen, würden kleinliche Ausſtellungen übel angebracht ſein. Auch ſoll man bei der Beurtheilung eines wahren Kunſtwerks das Ganze ſtets im Auge behalten, nicht die einzelnen Theile für ſich und außer dem Zuſammenhange betrachten und bekritteln.

49.

Lieber Rudolph!

Gern ſtimme ich Dir bei, daß die beſprochenen Overbeckſchen Zeichnungen von tüchtigen Kupferſtechern wiedergegeben ſind; ein Glück, deſſen ſich nicht jeder erfindende Zeichner rühmen kann. Die Einfachheit der Manier, die Richtigkeit der Zeichnung und die ſich im Ausdrucke kundgebende Charakteriſtik ſind beſonders hervorzuheben. Dieſe Vorzüge erinnern an die

Digitized by Google

besten Blätter der classischen Zeit, namentlich eines Albrecht Dürer und Marc Anton. Höchst gelungen in dem Ausdruck der Köpfe ist das von mir erwähnte Blatt der 2. Lieferung „Johannes liegt Jesu im Schooße" von Bartoccini. — Von demselben Künstler sind auch die 12 Blätter, welche die Apostel in ganzen Figuren darstellen, ebenfalls nach Zeichnungen von Overbeck: XII Sanctorum Apostolorum effigies etc. Romae, 1848. Auch muß ich hier die 12 Blätter: La Passion de N. S. Jesus-Christ (Paris) erwähnen, welche von J. Keller, J. Butavand und X. Steifensand gestochen sind. — Sonst möchte es schwer halten, unter den auf den Blättern genannten wackern Künstlern irgend einen besonders hervorzuheben. Unübertrefflich in der Charakteristik der Physiognomieen sind die Blätter, auf denen die Schriftgelehrten und Pharisäer dargestellt sind, von Filippo Severati und Friedrich Ludy, wie denn auch Rudolph Stang und F. A. Pflugfelder in den Apostelköpfen ihre Meisterschaft bewiesen haben. Ich glaube daher, die Reihenfolge dieser Blätter jedem angehenden Historienmaler als wahre Studien für die Zeichnung empfehlen zu können.

Es ist schwer und setzt viele Kenntnisse voraus, über ein wahres Kunstwerk richtig zu urtheilen. Wenn man bedenkt, daß ein solches das Resultat der tiefsten Meditation und des angestrengtesten Fleißes ist; so thut es weh, wenn man darüber ein leichtsinniges Urtheil hört. Man ist, wie unser große Lessing sagt, bei jener Erwägung um so geneigter, jedes aufstrebende und rüstige Talent in seinen Leistungen anzuerkennen, und man unterdrückt bei sich den Tadel, auch wenn er sich mit Gewalt hervordrängen will. Ich befinde mich nicht in dieser Lage und würde Unrecht thun, Dir meine wahre Ansicht über die genannten Künstler zu verschweigen. Auch darf ich mir sagen, daß sich dieselbe auf die früher Dir mitgetheilten Grundsätze stützt.

Jener Grundsatz, der von dem jüngern Plinius ausgesprochen wird, daß „über die Kunst nur der Künstler urtheilen könne", war vielleicht im Alterthum allgemein anerkannt. Gern gestehe ich, daß ich jedes Urtheil eines wahren Künstlers stets mit einer Art achtungsvollen Scheu aufgenommen habe, wenn es sich um ein bedeutendes Kunstwerk handelte. So erinnere ich mich, von einem Dir wohl bekannten Meister

Digitized by Google

ein Urtheil über das berühmte jüngste Gericht von P. P. Rubens, welches sich in München befindet, gehört zu haben. Er lächelte, als ich dieses Meisterwerk erwähnte, und gab dem kleinern Bilde des genannten Künstlers, welches denselben Gegenstand behandelt und sich ebenfalls in der Münchner Pinakothek befindet (in dem Rubenszimmer), unbedingt den Vorzug. Ich habe beide Bilder nachher nicht wieder gesehen, halte mich aber von der Richtigkeit jenes Urtheils, so weit ich mich ihrer erinnern kann, überzeugt. Das kleinere Bild ist weit poetischer gedacht, während das große nur durch seine staunungswürdige Technik und die Gewalt der Massen imponirt. Wenn ich nun auch nicht für jeden Fall jenes Urtheil des Alterthums unterschreiben möchte, weil namentlich unsere Zeit ausgezeichnete *Kenner* aufzuweisen hat, welche sich um die Kunst selbst durch ihr gediegenes Urtheil verdient gemacht haben und fortwährend Verdienste erwerben; so muß ich doch als Haupterforderniß zur Beurtheilung von Kunstwerken das hervorheben, daß man ihrer viele gesehen habe und dadurch in einem gewissen Ueberblicke über die Leistungen der Kunst geblieben sei.

So wird man schwerlich über die Kunst des deutschen Mittelalters ein richtiges Urtheil haben, wenn man nicht in Nürnberg gewesen ist. Ebensowenig wird man über Raphael und Michel Angelo ein vollständiges Urtheil gewinnen, wenn man nicht die ewige Roma gesehen hat. Ja ich möchte behaupten, daß man ein solches über die Werke Correggio's nicht erlangt, wenn man auch dessen vier unschätzbare Originalgemälde in Dresden vor Augen gehabt hat. So deutlich auch dieselben (der heilige Georg, der h. Sebastian, die Nacht, die h. Magdalene [gest. von Longhi und Knolle] und der h. Franciscus) die Entwicklungsstufen der Kunst des Allegri zur Anschauung bringen; so wird man diese doch erst vollkommen würdigen können, wenn man den heiligen Hieronymus in Parma gesehen hat. Bei allen kunsthistorischen Studien ist die *Anschauung* wesentlich und nothwendig; ohne dieselbe fruchten sie Nichts.

Glücklicherweise bietet Denen, welche nicht in der Lage sind, sich eine *unmittelbare* Anschauung zu verschaffen, die Kupferstecherkunst einen anerkennungswerthen Ersatz. Manche haben behauptet, daß diese

Digitized by Google

unter allen Künſten am glücklichſten fortgeſchritten ſei und unter den bildenden Künſten die höchſte Stufe einnehme. Ich habe es bei meinen frühern Mittheilungen ſelten unterlaſſen, Dir die Namen der bewährteſten Kupferſtecher anzugeben, welche berühmte Originalwerke zum Gemeingute gemacht haben. Wenn ſie zugleich Zeichner ſind, ſo haben ſie den gerechteſten Anſpruch auf den Namen wahrer Künſtler. Gleichwohl war dies eine Zeitlang minder der Fall, und es war durch die Kupferſtecherkunſt ein verdorbener Geſchmack und manierirter Stil eingeführt. Mit dem unübertroffenen Abendmahle von Morghen nach Leonardo da Vinci (vrgl. den 3. Brief) ging die glänzende Morgenröthe dieſer Kunſt von neuem auf, deren Werth ich hier nur in der beſondern Beziehung hervorheben will, daß uns dadurch das Studium der Kunſtgeſchichte erleichtert und unter gewiſſen Bedingungen einzig und allein ermöglicht wird. Wie verdienſtlich daher die Bemühungen ſolcher Kenner und Kunſtfreunde ſind, welche mit richtigſtem Urtheile und behutſamſter Vorſicht auf Werke der Kupferſtecher- oder der Formſchneidekunſt zum Behuf des Studiums der Geſchichte der Malerei aufmerkſam gemacht haben, muß ich hier nothwendig anführen, weil ich innig überzeugt bin, daß von den vorurtheilsfreien und auf rückſichtslos begründeten Reſultaten ſolcher mühſamen Forſchungen auch der angehende Künſtler für ſeine ſpeciellen Studien wenigſtens vorläufig den größten Gewinn ziehen kann. Daher kann ich es nicht unterlaſſen, Dich auf die neueſten Mittheilungen Johann Gottlob von Quandt's aufmerkſam zu machen; vrgl. „Verzeichniß meiner Kupferſtichſammlung, als Leitfaden zur Geſchichte der Kupferſtichkunſt und Malerei. Mit 1 Kupfertafel. Leipzig, R. Weigel. Dies aus reinſter Liebe zur Kunſt hervorgegangene Werk iſt nicht etwa bloß dem Sammler wichtig, ja unentbehrlich, ſondern auch jedem angehenden Künſtler dringend anzuempfehlen, weil er ſich durch das Studium deſſelben einen Ueberblick über den Gang der Kunſt, über das Leben der Künſtler und ihre hauptſächlichſten Leiſtungen bis auf die Jetztzeit verſchaffen wird. Die Kürze und Bündigkeit in der Faſſung des Urtheils und die Klarheit der Darſtellung ſind beſonders hervorzuhebende Eigenſchaften

Digitized by Google

dieſes Buches. Endlich erwähne ich auch noch das verdienſtliche Unternehmen des letztgenannten Verlegers, Werke früherer Meiſter, welche ſich im maleriſchen Holzſchnitt ausgezeichnet haben, in einer Reihenfolge von Blättern auch unſern Künſtlern nahe zu bringen; vrgl. „Holzſchnitte berühmter Meiſter. Eine Auswahl von ſchönen, charakteriſtiſchen und ſeltenen Original-Formſchnitten, in treuen Copieen herausgegeben von Rudolph Weigel", bis jetzt 8 Lieferungen à 5 Bl. Holzſchnitte auf chin. Papier nebſt Text. Ich darf es nicht unterlaſſen, Dich beſonders auf die in dieſem ſchön ausgeſtatteten Werke mitgetheilten und von bewährten Künſtlern vortrefflich wiedergegebenen Blätter von A. Dürer und Lucas Kranach dem Aelteren aufmerkſam zu machen, vrgl. Lief. IV. Nr. 16, 17, 18, 19; Lief. VI, Nr. 27, wo A. Dürer, und Lief. I, 2, ſo wie VII, Nr. 35, wo der genannte Kranach vertreten wird. Ich führe dieſe Blätter beſonders an, weil ſie nicht nur Nichts in techniſcher Hinſicht zu wünſchen übrig laſſen, ſondern den Geiſt und die Anſchauungsweiſe beider genannter Meiſter zur klarſten Anſchauung bringen und daher wegen ihrer Wahl und Zuſammenſtellung beſonderes Intereſſe erregen. Doch darf hier auch der ſchöne Burgkmair (Lief. I, 1) nicht unerwähnt bleiben, wie denn auch die Niederländiſche Kunſt durch vortreffliche Portraits und die Italiäniſche durch ſchöne Blätter in Clairobſcur (aus mehrern Tonplatten) vertreten iſt.

Nach dieſer Abſchweifung kehre ich zu meiner obigen Behauptung zurück und füge hinzu, daß man über die Kunſt unſerer Zeit kein Urtheil habe, wenn man nicht in München geweſen iſt und dort jene Schöpfungen geſehen hat, welche ich Dir in meinem 39., 43. und 48. Briefe aufführte. Dort hätte ich auch die Gemälde von H. Heß in der Allerheiligenkirche, ſo wie die vortrefflichen Compoſitionen deſſelben zu den Frescobildern in der im Stile der alten Baſiliken erbauten Bonifaciuskirche, welche das Leben des Heiligen in vollſtändiger Reihe zur Anſchauung bringen, erwähnen ſollen. (Der Abſchied des heiligen Bonifacius von ſeinem Vaterlande iſt beſonders von F. Hohe lithographirt.) Jene Mittheilungen weiter ergänzend bemerke ich noch, daß neben der neuerwachten Frescomalerei auch die Glasmalerei wieder in Aufnahme gekommen iſt. Wer

Digitized by Google

die Werke der letztern, im Mittelalter in hoher Blüthe stehenden Kunst aus den in der Peterskirche zu Cöln vorhandenen Malereien dieser Art, den wahren Lichtmalereien, kennt, wird einstimmen, daß dieselbe für deutsche (gothische) Kirchen eine unvergleichliche Ausschmückung bleibt. Es ist dieselbe Kirche, worin sich der berühmte Rubens, die Kreuzigung des h. Petrus, befindet, welcher neben der Kreuzabnahme in Antwerpen (gest. von L. A. Claessens) als Hauptbild hervorgehoben werden muß. Noch lebhaft erinnere ich mich des Eindrucks, welchen die vom König Ludwig 1827 in München erbauete Aukirche bei dem Anblicke der darin enthaltenen Glasgemälde auf mich machte. Sie sind größtentheils nach Entwürfen von Ruben und Schraudolf in München selbst ausgeführt und stellen, in einer langen Reihe der Fenster angebracht, das Leben der heiligen Jungfrau in dem schönsten Lichteffecte dar. Vrgl. die Glasgemälde in der Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au zu München, Lithogr. von P. Herwegen u. A. München, Eggert. 7 Bl. Den tiefsten Eindruck auf mich machte aber jenes große Frescogemälde in der nach ihrem Erbauer benannten Ludwigskirche. (Gestochen von H. Merz.) Namentlich ist die in der Mitte des Vordergrundes befindliche Gruppe, wo der Engel der Gerechtigkeit die beiden Ehegatten von einander trennt, bei mir am lebhaftesten in Erinnerung. Kalt wie die Nemesis, und doch nicht fühllos, hält er das Schwert zwischen das unglückliche Paar, welches von einander getrennt werden soll, weil Böses mit Gutem sich nicht einigt.

Ich stehe jetzt auf dem Punkte, Dir meine Ansicht über die Leistungen Peter's von Cornelius, des Erfinders eben erwähnter Composition, mitzutheilen. Doch werde ich nur diejenigen berücksichtigen, welche seit fünf Jahren im Atelier desselben zu Berlin in großen Cartons zu einem von dem Könige von Preußen beabsichtigten Campo santo vorbereitet werden. Deiner Versicherung, daß dieselben immer größerer Vollendung entgegenreifen, darf ich um so mehr Glauben schenken, weil Du Gelegenheit gehabt hast, sie seit mehrern Jahren genauer zu betrachten. Da Du durch die freundliche Erlaubniß des Erfinders in den Besitz von Dir selbst durchgebaußter Zeichnungen der Originalentwürfe gekommen bist, und diese mir vorliegen; so brauche ich auf die

Digitized by Google

ebenfalls in bloßen Umriſſen von Thäter geſtochenen Blätter zu meinem nächſten Zwecke keine Rückſicht zu nehmen. Vrgl. R. Weigel's Kunſtkatalog Nr. 20, 17015. Die weitere Ausführung jener künſtleriſchen Productionen wird alſo noch Vieles im Einzelnen ändern; auch begreife ich wohl, daß wir nach dieſen vorläufigen Entwürfen hauptſächlich über den Geiſt der Compoſition und der poetiſchen Erfindung zu urtheilen haben. Wiewohl die große Aufgabe auf eine allgemein verſtändliche Weiſe von Cornelius gelöſt, auch ſonſt ſchon öffentlich beſprochen worden iſt; ſo dürfte doch eine kurze Darlegung der darin enthaltenen Schönheiten für den angehenden Künſtler nicht überflüſſig erſcheinen; zumal da dieſe Compoſitionen die bedeutendſten Erzeugniſſe der heutigen Kunſt ſind. Mir liegt eine ſolche um ſo näher, da ich mich mit Dir über die höchſte Aufgabe der Kunſt unſerer Zeit zu verſtändigen habe. Es wird nicht nöthig ſein, mich hier in eine allgemeine Betrachtung einzulaſſen und zu unterſuchen, in wiefern die proteſtantiſche Kirche die Kunſt als eine würdige Dienerin ihres Cultus zu betrachten hat. Ebenſowenig bedarf es einer Auseinanderſetzung in Bezug auf das Architektoniſche jenes Gebäudes, welches die jetzt in der Entſtehung begriffenen Werke künftig aufnehmen ſoll. Es iſt bekannt, daß der Ausdruck campo santo nunmehr der Kunſt angehört, und daß das berühmteſte ſich im Dome zu Piſa befindet, worin ſehr alte, für die Kunſtgeſchichte höchſt wichtige Malereien erhalten ſind. Berühmt iſt auch das dort dargeſtellte jüngſte Gericht von Andrea d'Orcagna, welches Raphael in ſeiner Diſputa (vrgl. Vr. 38) bei der Compoſition der in der mittlern Reihe im Kreiſe ſitzenden Heiligen benutzt hat (geſtochen von C. Laſinio, in Pitture a fresco del campo santo, pl. 4., deſſen Umriſſe noch unübertroffen ſind). Ich übergehe daher Alles, was zur hiſtoriſchen Einleitung weiter dienen könnte. Genug der berühmte Cornelius hat auch hier wieder Gelegenheit gefunden, ſein Genie in der eigentlichen Großmalerei zu bethätigen; ein Glück, welches frühern deutſchen Künſtlern niemals, und andern jetzt lebenden nicht in dem Maße zu Theil geworden iſt. Ich will mich nicht in den Meinungsſtreit einlaſſen, ob es in unſerm Vaterlande zu einer nationalen Kunſt kommen könne, oder nicht.

Digitized by Google

Denkt man dabei an eigentlich geſchichtliche Gegenſtände, ſo hat Julius Schnorr durch die großartige Behandlung des Nibelungenliedes und der Scenen aus der Geſchichte der Hohenſtaufen (geſtochen von Thäter), ſo wie des Kaiſers Rudolph von Habsburg (geſtochen von demſelben) in der Königlichen Reſidenz zu München den Beweis geliefert, wie auch die deutſche Geſchichte groß und würdig behandelt werden kann. Auch halte ich es für eine nicht gerechtfertigte Anſicht, die Nationalität der deutſchen Kunſt nur in der religiös-hiſtoriſchen zu ſuchen; wiewohl ich zugebe, daß ſie, wie ſie ihre wahre Höhe nur in dieſer früher gefunden hat, ſo auch dieſelbe künftig in ihr finden wird. Man wird durch einſeitige Anſichten der Kunſt ihren Gang nicht vorſchreiben und ſie am wenigſten in enge Grenzen einzwängen können. Die Zeit wird es lehren, ob jene Idee unſers größten Naturforſchers, dem deutſchen Volke die großartigen Scenen einer exotiſchen Natur in weiten Volkshallen panoramatiſch vorzuführen, jemals eine Verwirklichung erfährt. Jedes Volk will zunächſt ſich ſelbſt und ſeine Natur in der Kunſt dargeſtellt ſehen. „Des thät'gen Manns Behagen ſei Partheilichkeit", läßt Goethe den Prometheus ſagen, und ſo mag denn auch jenem Vorſchlage, welchen A. von Humboldt in ſeinem Kosmos zu einer künftigen Landſchaftsmalerei machte, eine gewiſſe Vorliebe zum Grunde liegen. Daß unſere Kunſt der hiſtoriſchen Malerei und Plaſtik keineswegs erſchöpft iſt, beweiſen eben die jetzt ſchaffenden Künſtler. Sie werden es dankbar anerkennen, wenn der wahre Kunſtſinn hoher und höchſter Beförderer ihnen Gelegenheit darbietet, ihre Ideen zu verkörpern und ſolche auf eine jener erhabenen Anforderungen würdige Weiſe auszuführen. Wie Stoffe aus der modernen Zeit, welche plaſtiſcher Darſtellung ſo ungünſtig iſt, würdig aufgefaßt und behandelt werden können, davon liefert das großartige Denkmal des größten Mannes im vorigen Jahrhundert mit ſeinen reichcomponirten Ornamenten von dem berühmten Rauch in Berlin den vollgültigſten Beweis.

Dankbar anzuerkennen war auch die an Cornelius gemachte Aufgabe, wodurch er ſich der monumentalen Graphik zur äußern Ausſchmückung einer Halle der für einen Königsſtamm beſtimmten Begräb-

Digitized by Google

nißgewölbe (Mausoleum) zuwandte. Diese Aufgabe steht so hoch, wie jene, womit ihn der König Ludwig von Baiern beehrte, als er ihm die Ausführung des obenerwähnten jüngsten Gerichts übertrug; ja ich möchte behaupten, daß die jetzige jene frühere noch übertrifft. Was dort in einem zusammenhängenden Ganzen und Großen darzustellen war, mußte hier in einzelnen Theilen gegeben werden, die gleichwohl in dem innigsten Zusammenhange stehen sollten.

Ehe ich auf die kurze Andeutung der einzelnen Schönheiten in diesen Werken übergehe, muß ich die einzelnen Blätter nochmals genau betrachten, und ich verschiebe daher dieselbe auf mein nächstes Schreiben.

50.

Lieber Rudolph!

Abermals stimme ich Dir bei, wenn Du den in den Compositionen, um welche es sich zuletzt unter uns handelte, herrschenden Geist einen männlichen nennst. Nicht etwa denke ich dabei an das Urtheil Michel Angelo's, des gewaltigsten aller Geister, der nach siebenjährigem Studium das jüngste Gericht in der Sixtinischen Capelle schuf, und welcher die Kunst Raphael's eine „Kunst für Weiber" nannte; so nahe die Erinnerung in gewisser Beziehung liegen könnte. Wohl aber möchte ich an das Streben gewisser früherer Künstler erinnert wissen, welche sich in dem Weichen und Sentimentalen erschöpften. Cornelius hat die Kunst auf das Wahre, Strenge und Kräftige hingeleitet und daneben zugleich einen hochpoetischen Geist bewährt.

Bei der richtigen Erfassung jener Aufgabe in ihrer würdigsten Bedeutung schwebte ihm zunächst eine einzige Idee vor, wodurch seine zu liefernden Werke eine dem Zwecke völlig entsprechende Ausschmückung werden könnten. Diese Idee, vom religiösen Standpunkte aufgefaßt, mußte eine das Gemüth erhebende, den Geist über das Irdische weiter tragende sein und konnte nur von dem tiefsten Ernst und der strengsten Ethik durchdrungen wahrhaft fruchtbar werden.

Digitized by Google

Forſchen wir nun nach dieſer Grundidee, welche dem Künſtler in der höchſten Begeiſterung vorſchwebte; ſo iſt gewiß keine würdigere, für ein ſo ernſtes Gebäude paſſendere zu finden, als die Idee „der Auferſtehung“. Dieſe faßte er nun nicht bloß philoſophiſch in ihrer Allgemeinheit, ſondern auch ächt künſtleriſch in ihrer Beſonderheit. So wollte er nicht bloß den chriſtlichen Glauben an dieſelbe in ſeiner ſpeciellen (kirchlichen) Beziehung verſinnbildlichend darſtellen, ſondern auch den Begriff in ſeiner allgemein natürlichen und moraliſchen. Mit einem Worte: er wollte zeigen, wie aus dem Böſen das Gute, aus der Gefahr die Errettung, aus der Krankheit die Geneſung, aus dem Leide die Freude, aus der Sünde die Buße und die Beſſerung oder auch die Strafe, aus dem Kampf der Sieg, aus der Verfolgung und Gefangenſchaft die Befreiung, aus der Erniedrigung die Erhöhung, aus der geiſtigen Befangenheit die geiſtige Freiheit, aus dem Unglauben der Glaube, aus dem Tode, der Vernichtung das Leben, das höhere Daſein, aus dem irdiſchen Dieſſeit ein überirdiſches Jenſeit, aus der allgemeinen Sündhaftigkeit des menſchlichen Geſchlechts die göttliche Erlöſung ſich ſowohl nach den materiellen Naturgeſetzen, wie auch nach den höhern Geſetzen einer geiſtigen Weltordnung entwickele — auferſtehe. So gipfelt ſich jener Hauptgedanke allerdings zu dem „des Siegs, den das Chriſtenthum über die Welt errungen hat.“ Auf dieſe Weiſe eröffnete ſich ihm ein höchſt umfangreiches, ja unerſchöpfliches Gebiet zu ſeinen maleriſchen Compoſitionen, und er konnte dieſe in große Hauptmomente zerlegen, die er durch untergeordnete, das Ganze erläuternde Gruppen und Geſtalten, durch Symbole und Embleme verbinden und zuſammenhalten konnte. Die gegebene Räumlichkeit geſtattete eine vielfache Vertheilung der einzelnen Hauptmomente, und die Verbindung konnte auch durch architektoniſche Ornamente paſſend hergeſtellt werden. Hier war alſo auch diejenige Seite der Kunſt zu berückſichtigen, welche ich früher als die höhere Decorationsmalerei bezeichnet habe; vrgl. den 39. Brief. Die vorliegenden Blätter geben nicht bloß den Beweis von der Erfindungskraft und dem geläuterten Geſchmacke des Meiſters, ſondern auch von ſeiner großen Kunſt, den Raum zu benutzen und auszufüllen.

Digitized by Google

Es schwebte also dem Erfinder eine große Idee vor, und er stellte das Ganze im Geiste in der Weise zusammen, daß er siebenzehn Hauptblätter componirte, von denen ein jedes besonders eingerahmt werden konnte. Die oben sie begrenzenden Linien sollten Lünetten verzieren, durch deren Bogen nach Art der antiken Tempelfastigien (z. B. am Parthenon zu Athen) eine pyramidalische Gruppirung der im Innern angebrachten Gestalten bedingt wurde. Unter der Grundlinie jener Hauptblätter sollte je eine Predella kommen, welche Gelegenheit zu einer basreliefartigen Anordnung gab, wo oft verschiedene Momente der Handlung aus einer Begebenheit dargestellt werden konnten. Auch gaben die durch die Lünetten ganz oben entstehenden Bogenwinkel Raum für mancherlei symbolische Gruppen und Gestalten. Die Seitenlinien der Hauptblätter konnten durch Säulen und Pilaster eingeschlossen werden. Höchstglücklich war der Gedanke, zwischen diesen Säulen, um die Haupttheile der ganzen Composition zu lockern und zu sondern, Postamente im Geschmacke antiker Altäre anzubringen, solche mit sinnreichen Emblemen zu verzieren und darauf Statuengruppen zu stellen, welche die Makarismen durch 2–3 Figuren versinnbildlichen; wie denn auch in mehreren Predellen die Werke der Barmherzigkeit dargestellt sind. Jene Statuengruppen stehen in Nischen. — Diese haben an beiden Seiten gekuppelte candelaberartige Säulen, deren Gesimse Festons haltende, oder monströse Thiergestalten zügelnde oder besänftigende geflügelte Genien tragen. — Beide Arten jener der christlichen Plastik und Malerei eigenst angehörigen Sujets bringen auch hier den Geist der Christus-Lehre in seiner ganzen rührenden Einfachheit passend zur Anschauung.

Was nun die siebenzehn oben erwähnten Hauptblätter betrifft, so sind davon zunächst fünf besonders hervorzuheben. Die Hauptcomposition unter diesen fünf stellt die Belohnung des gläubigen Gemüths in dem schönen evangelischen Gleichnisse „von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen," einem schon in den ältesten christlichen Domen vorkommenden plastischen Symbole, dar. Dies Blatt steht über der einen Eingangsthür. Die vier andern sind vorzugsweise der Offenbarung des Johannes entnommen. Unter ihnen bilden das irdische und das himmlische

Digitized by Google

Jerusalem sehr bestimmte und verständliche Gegensätze. Die Quelle ist auf dem in Feuer aufgehenden Babel durch die Gestalt des dichtenden Jüngers sattsam angedeutet, den der Engel mit dem Schwerte auf den lodernden Untergang hinweist. — Dies Blatt hat also nach Deiner Versicherung in dem größern Carton sehr wesentliche Zusätze und Verschönerungen erhalten. — Das Blatt mit den Todesgewalten (den apokalyptischen Reitern, besonders gestochen von Thäter) bedarf einer eigenen Hervorhebung, weil es mit allen übrigen den schneidendsten Contrast bildet. Dieser Contrast aber, den ich eine völlige Disharmonie in dieser großen musikalischen im Kirchenstile gedichteten Composition nennen möchte, ist jedoch höchlichst zu loben, weil er sehr glücklich aufgelöst ist. Wollte Cornelius das wahrhaft Erhebende seines ursprünglichen Gedankens darthun; so mußte er auch die Mächte der Vernichtung zeigen, denen das menschliche Leben hier auf Erden unterworfen ist. Er mußte uns erst die ganze Tiefe des menschlichen Elendes vor Augen führen, um uns zu den Höhen zu erheben, auf welche der göttliche Stifter unserer Religion das gläubige Gemüth hinweist. Einen trefflichen Gegensatz bildet das Blatt, auf welchem die Auferstehung der Seligen und Verdammten dargestellt ist, wo auch das Wiedersehen nach dem Tode durch mehrere Gruppen besonders hervorgehoben wird.

Die noch übrigen zwölf Hauptblätter erklären sich von selbst. Sechs sind den Evangelien, sechs der Apostelgeschichte entnommen. Die erstern sechs sind folgende:

1) Die Anbetung der drei Könige. Weitläufig, auf eine die Gestalten mehr vereinzelnde Weise, höchst großartig gruppirt.

2) Die Klage der heiligen Frauen um den Leichnam des Herrn. Hoch tragisch und höchst edel.

3) Die Heilung des Gichtbrüchigen.

4) Die Ehebrecherin. Sehr bedeutsam ist die sich von der Handlung abwendende, nach vorn hin schreitende, in das Gewand der Keuschheit und Enthaltsamkeit gekleidete Männergestalt.

5) Die Erweckung des Jünglings zu Nain auf Flehen seiner Mut-

Digitized by Google

ter, vrgl. Evang. Luc. 7, 13. Vortrefflich ist der Zweifel und der Mangel an Vertrauen in den plötzlich Halt machenden Trägern (von derber Natur) dargestellt; wie denn das Urtheil Rubens' über L. da Vinci, „daß derselbe die Charaktere von dem gemeinsten bis zum Helden zu distinguiren wußte und das Menschliche zu dem Göttlichen zu erheben", ganz auf unsern Künstler paßt. Hoch über Alle erhebt sich stets sein Christus.

6) Die Erweckung des Lazarus.

Die letztern sind:

7) Die Erscheinung des Erstandenen vor seinen Jüngern. Eine vortreffliche Composition, worin der Eindruck, den die erstere auf die verschiedenen Charaktere der Apostel macht, meisterhaft ausgedrückt ist. Ein Hauptblatt.

8) Die Austheilung des heiligen Geistes. Eine sehr reiche Composition, woran zugleich der Erfolg geknüpft ist, den das Zungenreden auf die Volksmenge macht. Auch ist die Localität (das Blatt steht über der zweiten Eingangsthür) trefflich zur Gruppirung benutzt.

9) Petrus heilt die Kranken. Apostelgesch. 5, 15. Im Raphaelischen Stile.

10) Die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers. Apostelgesch. 8, 35. Im ächt classischen Geiste gedacht und componirt.

11) Die Bekehrung Saul's. Groß und mächtig.

12) Das Märtyrerthum des heiligen Stephanus.

Um auf den Zusammenhang dieser Blätter mit den correspondirenden Lünetten, Predellen und Bogenwinkeln aufmerksam zu machen, hebe ich nur einzelne Beispiele hervor. In der Lünette über Nr. 5 ist die schöne Gruppe, wodurch die Worte: „Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid" veranschaulicht sind. Ueber Nr. 2 machen die trauernden Engel einen erschütternden Eindruck. Die höhern Geister fühlen den Schmerz über den Tod des Erlösers noch tiefer, weil sie ihn tiefer zu ermessen vermögen. Ueber Nr. 12 bildet die Anbetung des Lammes einen Gegensatz von der in der Predella angebrachten Errettung Loth's mit seinen Töchtern und der Zerstörung von Sodom und Gomorra. In

Digitized by Google

der Predella unter Nr. 1 ist der Sündenfall dargestellt in verschiedenen Momenten u. s. w. In den Bogenwinkeln verschmähete es der Künstler nicht, selbst die griechische Mythe mit heranzuziehen. „Denn, wie Cornelius sagt, auch die griechische Mythe hat ihre Wahrheit".*) Unter den schön und plastisch componirten Makarismen hebe ich die Statuengruppe hervor, wo die Worte: „Selig sind, die geistig arm sind" durch die Gestalt einer Bettlerin veranschaulicht werden, welche die leeren Hände vor dem ebenfalls leeren Schooße wie zum Empfange herabhän-

*) Die in den Bogenwinkeln angebrachten symbolischen Gestalten sind von dem Erfinder mehr arabeskenartig behandelt. Bekanntlich gestattet die Arabeske eine große Freiheit in der Erfindung und in der Gestaltung, vrgl. hierüber den 39. Brief gegen das Ende. Die hier in besondere Betrachtung kommenden Symbole bilden zu den darunter befindlichen Darstellungen mitunter Gegensätze in den Gedanken. Hier ist also die Antithese der plastischen Darstellung angewandt. Wenn Christus in der Erweckung des Jünglings zu Nain (Nr. 5) als Vermittler zwischen Gott und dem Menschen erscheint, indem er der an ihn glaubenden Mutter den Sohn wiedergiebt; so zeigt sich in der oben angebrachten Scene aus der Mythe vom Orpheus und der Eurydike der Mensch, der ohne alle Vermittlung und Hoffnung auf Erlösung dem trostlosen Jammer anheimfällt. Orpheus verliert Eurydike unwiederbringlich, weil er das Gebot, sich nicht umzuschauen, aus Liebe zu ihr übertritt. Ein anderer Gegensatz ist in der Scene, wo Zeus der Semele erscheint. Selbst der Gott kann das Versprechen, der geliebten Semele in seinem Glanze zu erscheinen, nicht widerruflich machen, wiewohl er ihren Untergang vor Augen sieht. Zeus, der mächtigste der Götter, ist dem starren Fatalismus unterworfen, um wie viel mehr ist es der Mensch in seiner Ohnmacht und Hülflosigkeit! Aehnliche antithetische Symbole finde ich auch bei der Erweckung des Lazarus (Nr. 6) und der Steinigung des heiligen Stephanus (Nr. 12). Dort ist in den Bogenwinkeln der Kampf des Zeus mit den Titanen und Giganten vorgestellt. Der Gott besiegt hier nur unter Kampf und mit Gewalt die Naturkräfte; dagegen ist der Erlöser durch den bloßen Willen und seine allerbarmende Liebe befähigt, selbst die Gewalt des Todes zu hemmen und zu brechen. Auf Nr. 12 erscheint an gleicher Stelle das Bild der Diana von Ephesus (als Symbol der Natur), welchem zwei Tritonen verschiedenen Geschlechtes ihre Kinder darreichen. Es wird dadurch die religiöse Vorstellung des Heidenthums bezeichnet im Gegensatze zu der (in der Lünette befindlichen) christlichen, welche durch die Verehrung des Lammes versinnbildlicht ist. Das Heidenthum erkannte und verehrte die Gottheit mehr in den rohen Naturkräften; daher ihr die heidnischen (Thier-) Menschen das Liebste, was sie hatten, darbrachten, um sich dieselbe geneigt zu machen und ihre Gunst sich zu erhalten.

Digitized by Google

gen läßt, während 2 Kindergestalten ihr den Schleier vom Antlitze zum bessern Schauen weghoben. Auch die Gruppe mit der Unterschrift: „Selig sind, die reines Herzens sind" ist eine zart empfundene Dichtung.

Noch füge ich hinzu, daß in den von Nr. 1 bis 12 aufgeführten Blättern streng nur das Geschichtliche gegeben ist. Auch ist die Handlung mit Ausnahme von Nr. 8 durch keine Episode irgend gestört oder episch erweitert. Wozu auch? Der Erfinder hatte zu jedem erläuternden Zusatze und zur Erweiterung der Gedankensphäre Gelegenheit und Platz in den Lünetten und Predellen. Wir finden hier also die Geschichte, so weit sie die Bibel schlicht und einfach giebt (vrgl. nur die unter Nr. 5, 9 und 10 angeführten Bibelstellen), mit tiefstem Ernste und strengster Wahrheit, der Würde der heiligen Bücher angemessenst vor unsern Augen aufgerollt, also in streng-epischer Objectivität.

Man erkennt schon aus diesen meisterhaft gezeichneten Entwürfen, daß sie auf eine mehr kolossale Ausführung berechnet sind, und eine solche wird ihnen ohne Zweifel erst ihre wahre Bedeutung und Wirkung verleihen. Die Composition der thörichten Jungfrauen ist auf 25 Fuß in der Höhe und 22 Fuß in der Breite berechnet; die Blätter aus der Apokalypse auf 17 Fuß und 20 Fuß; die Anbetung der Könige (Nr. 1) auf 22 Fuß und 18 Fuß. Auf gleiche Größe ist der Umfang des Blattes Nr. 2 festgesetzt, wo die heiligen Frauen um den Leichnam des Herrn trauern. Ich kann mich nicht mit Denen einverstanden erklären, welche das Atelier des anspruchslosen und bescheidenen, deshalb aber um so größern Mannes besucht haben und diesen ersten Entwürfen vor den noch immer in der Vervollkommnung begriffenen Cartons irgend welchen Vorzug geben. Wollen wir getrost die Vollendung des Ganzen abwarten und dem Künstler dazu die nöthige Freudigkeit und Gesundheit wünschen.

Ich schließe mit dem herzlichsten Wunsche auch für Dein Wohl.

Digitized by Google

I. Namenregiſter.

(Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)

A.

Amsler (S.), Kupferſtecher Seite 146, 148.

Altovitt (Bindo), Zeitgenoſſe Raphael's 148. (Vgl. Paſſavant Nr. 96 und von Quandt's Verzeichniß S. 253.)

Angelo (Michel Buonaroti), geb. 1474, ſt. 1563, 150, 212.

Anton (Marc Antonio Raimondi). Kupferſtecher zur Zeit Raphael's 205.

Apelles (von Epheſus, genannt der Coer, Schüler des Pamphilus), blühte um das Jahr 330 v. Chr. 61, 92, 132, 159.

Arend (Heinr. Conrad), Prediger in der Bergſtadt Grund, ſchrieb: „Das gedechtniß der ehren — Albrecht Dürers", Goßlar 1728; 138.

B.

Bartoccini (Bartholomeo), Kupferſtecher 202, 203, 205.

Bartoli (Pietro Santo), Maler u. Kupferſt. 22.

Bartſch (Adam) 138.

Berghem (Nicolaus), geb. 1624, ſt. 1683; 53.

Bernini (Giovanni Lorenzo) geb. 1598, ſt. 1680; 164.

Bettina (von Arnim, geborne Brentano) 126, 163.

Böttiger (C. A.) 92, 94.

Bottari (Giovanni) 148.

Boiſſerée (Gebrüder Sulpiz — u. Bertram) 32.

Boſſi (Giuſeppe), Maler zu Mailand 126.

(Ueber den vortrefflichen L. da Vinci in der Gräflichen Schönbornſchen Gallerie zu Pommersfelde ſiehe Kunſtbl. Nr. 88, 1820, S. 31 ff. Siehe Abendmahl.)

Breiſig (Johann Adam), ehemals zu Magdeburg 10.

Brouwer (Brauwer) (Adrian), geb. 1608, ſt. 1640; 174.

Brun (Charles le), geb. 1619, ſt. 1690; 196.

Buonaroti, ſiehe Angelo.

Burgkmair (Hans), geb. 1473, ſt. 1529 zu Augsburg 208.

Butavand (J.), Kupferſtecher 205.

C.

Caracci (Ludovico), geb. 1555, ſt. 1602; 87.

—— (Agoſtino), geb. 1558, ſt. 1601; 87.

—— (Annibale) geb. 1560, ſt. 1609; 87, 197.

Caravaggio (Polidoro), Raphael's Schüler 62.

(Nach Fiorillo war es Baldaſſare Peruzzi, der durch ſeine gemalten Statuen den Tizian täuſchte. Vgl. Kunſtbl. Nr. 65, 1821, S. 253.)

—— (Michel Angelo Merigi da), geb. 1569, ſt. 1609; 62, 87, 98.

Caylus (Graf von) 174.

Charès (von Lindus auf Rhodus), Schüler des Lyſippus um 330 vor Chr. 126.

Chodowiecky (Daniel Nicolaus), geb. 1726, ſt. 1801; 190.

Choulant (Ludwig) 101.

Cicero (Marcus Tullius) 126.

Claeſſens (L. A.), Kupferſtecher 209.

Cornelius (Peter von), geb. 1787 zu Düſſeldorf 86, 197, 209 ff.

Digitized by Google

Correggio (Antonio Allegri da), geb. 1494, ft. 1534; 67, 144, 206.

(Den trefflichen kleinen Correggio in Söder, ehemals im Besitz des Grafen von Bradeck [nicht Brombeck] steht jetzt Fr. Knolle. Es ist eine Maria (fast halbe Figur) mit dem Kinde (ganze Figur). Ueber Correggio's Todesjahr vrgl. Göttinger gel. Anz. St. 26. und 27. Febr. 1816. S. 262. Was aus dem Correggio geworden, welchen Fr. Thiersch „Reisen in Italien" Th. 1. S. 360 [Lpz., Fleischer] erwähnt, ist nicht bekannt. Ueber den den Bogen schneidenden Amor vrgl. Fiorillo im ang. St. der Gött. gel. Anz., sowie dessen Gesch. d. M. in It. Bd. 2. S. 286—290, v. Quandt Verz. S. 257. Nr. 2300.)

Cortona (Pietro Beretino da), geb. 1594, ft. 1669; 183.

D.

Dante (Alighieri) 150. Siehe Fig. 40.

Desnoyers (Aug. Boucher-), Kupferstecher 135, 148, 152.

Dibutades zu Sicyon, ältester griech. Plastes (Thonbildner) 5.

Doeen (L. J.) 198.

Dolce (Carlino), geb. 1616, ft. 1685; 194.

Dow (Douw) (Gerhard), geb. 1613, Schüler Rembrandt's 173.

Dürer (Albrecht), geb. zu Nürnberg 1471, ft. daselbst 1528; 15, 87, 136 ff., 145, 152 ff., 158, 205, 208.

(Vrgl. über Dürer's Werke die reichhaltige Sammlung des Prof. Dr. W. A. Ackermann, welche in diesen Tagen zur Versteigerung gekommen ist, S. 16—31 (125 Nummern), Dresden 1853.)

Dyk (Anton van), geb. 1599, ft. 1641; 16, 173.

E.

Eckermann (J. P.) 162, 166.

Eitelwein (J. A.) 8, 37.

Eupompus (von Sicyon, Lehrer des Pamphilus) 126.

Eyk (Johan van), geb. ?, ft. (auch nach 3 G von Quandt) 1441; 32, 120.

(Vrgl. Quandt's „Verzeichniß", S. 9. André van Hasselt in Scènes de la vie de peintres de l'école Flamande et Holl. par Madou. Bruxelles, 1842 setzt seinen Tod in das Jahr 1470.)

F.

Frederigo (ein angenommener Name) 193.

Felsing (Jakob), Kupferstecher 61.

Fiorillo, (Johann Dominicus) 22, 62, 66 84, 145, 152, 162, 167.

Fischer (J. M.) 101.

Flarman (John), Englischer Bildhauer, geb. 1755, ft. 1826; 133.

(Vrgl. über ihn und seine Werke Kunstbl. Nr. 66, 1831, S. 261 ff.)

Förster (Ernst) 146, 159.

Förster (F.), Kupferstecher 153.

Francia (Francesco Raibolini), geb. 1450; 87.

G.

Gelée (Glaude — Lorrain), siehe Lorrain.

Gmelin (W. F.), Kupferstecher 169, 171.

Goethe (Wolfgang von) 60, 63, 113, 160, 162, 166, 214.

Guercino da Cento (Barbieri), geb. 1590, ft. 1666; 66, 87, 127, 197.

H.

Hagedorn (C. L. von) 55, 172, 175, 194.

Hafenpflug (Carl), Landschaftsmaler aus der Düsseldorfer Schule 10.

Hegel (W. F.) 198 f.

Heinse (W.) 171.

Heller (J.) 138, 154, 159.

(Vrgl. „Das Leben und die Werke A. Dürer's in 3 Bdn. 2. Bd. in 3 Abth., enthaltend die Verzeichnisse sämmtlicher Werke von Dürer. Lpz. 1831." R. Weigel's Kunstkat. Nr. 188.)

Hemmelink (Hans), oder Memling (so ist zu lesen, nicht Hemskerk), blühte um 1450—1480; 32.

Herder (J. G.) 192, 193, 198.

Herwegen (P.), Lithograph 209.

Heß (Heinrich Maria), geb. 1798; 208.

Hildebrandt (Theodor), Historienmaler und Professor zu Düsseldorf, geb. 1804; 157.

Hogarth (William), geb. 1697, ft. 1764; 88.

Hohe (F.), Lithograph 208.

Holbein (Hans), geb. 1495, ft. 1554; 173.

Homer 7, 38, 78, 142.

Humboldt (Alexander von) 211.

K.

Kaulbach (Wilhelm von), Director der Akademie zu München, geb. 1805; 197.

Keller (Joseph), Kupferstecher zu Düsseldorf. 135, 205.

—— (Franciscus), desgleichen 201.

Klein (J. A.), Genremaler 184.

Knolle (Friedrich), Kupferstecher zu Braunschweig 188, 206.

Kolbe (C. W.) 169.

Digitized by Google

Kranach (Lucas, der Aeltere), geb. 1472, ſt. 1553; 208.
(Vrgl. über ihn R. Weigel's Kunſtkatalog Nr. 21. S. 71—77 [19100] und „Luc. Kranach des Aeltern Leben und Werke von Chr. Schuchardt. Lpz. 1851. 2 Th. Bei Weigel 1851.)
Krüger (Hermann), Formſchneider zu Leipzig 138.
Krüger (Franz), Hofmaler zu Berlin 191.
Kugler (Franz) 146.

L.

Landau 147.
(Vrgl. Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres, de toutes les écoles à Paris et à Strasbourg 1805.)
Laſſinio (Daniele, Carlo und Paolo), alle drei Kupferſtecher 210.
Leſſing (Gotthold Ephraim) 22, 122.
Leſſing (Carl Friedrich), geb. 1808; 10, 168, 172.
Longhi (Giuſeppe), geb. 1768, Kupferſtecher, 135, 148, 206.
Lorrain (Claude), geb. 1600, ſt. 1682; 10, 119, 166, 170.
Ludy (Friedrich), Kupferſtecher, 201, 202.
Luther (Dr. Martin) 192.
Lyſippus, griechiſcher Erzgießer, Zeitgenoſſe des Apelles 126.

M.

Maes (N. van), Genremaler in Rom 185.
Maratti (Carlo), geb. 1625, ſt. 1713; 143.
Marggraf (Rudolph), 128, 197.
Maſſard (M. u.), Kupferſtecher 148.
Maſſau (Franz) 203.
Memling, ſiehe Hemmelink.
Mengs (Anton Raphael), geb. 1728, ſt. 1779; 98.
Merz (H.), Kupferſtecher 197, 209.
Metzü (Gabriel), geb. 1615, ſt. 1658; 173.
Meyer (H.) 98.
Meyer (Tobias) 60.
Meyerheim (Friedrich Eduard), Genremaler in Berlin 191.
Mieris (Franz van), geb. 1635, ſt. 1681 173.
Millin (A. L.) 171.
Morghen (Raphael), geb. 1758, Kupferſtecher 126, 132, 143, 148, 207.
Müller (Chriſtian Friedrich), Kupferſtecher 135, 148. Siehe Steinla.
Müller, Maler Müller, (Friedrich) 192.
Müller (C. O.) 93, 102.
Myron, griechiſcher Bildhauer und Erzgießer, um 430 vor Chr. 126.

N.

Neer (Artur van der), geb. 1619, ſt. 1683 66.
Nüſſer (Heinrich) Kupferſtecher, 203.

O.

Orcagna (Andrea d'), geb. 1376; 210.
Oſtade (Adrian van), geb. 1610, ſt. 1685; 178, 185.
Overbeck (Friedrich), geb. 1789 zu Lübeck 86, 146, 201 ff.
(Ueber ſein erſtes Auftreten vrgl. Darſtellungen aus Norddeutſchland von Dr. Meyer [Hamb. 1816], S. 375 ff.)

P.

Parraſius, Sohn und Schüler des Evenor, griech. Maler um das Jahr 396 vor Chr. 62, 174.
Paſſavant (J. D.) 150, 159.
(Vrgl. „Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi, Leben und Werke, nebſt den danach gefertigten alten und neuen Kupferſtichen u. ſ. w. 2 Theile nebſt 14 Abbildungen von C. Gruner. Leipzig 1839." R. Weigel's Kunſtkat. 8403.)
Perugino (Pietro Vannucci), Lehrer Raphael's, geb. 1446, ſt. 1524; 147.
Pflugfelder (F. A.), Kupferſtecher 202, 205.
Phidias, griech. Bildhauer und Toreut um 44 vor Chr. 92.
Plinius (Caius Secundus), der Aeltere 5, 126, 174.
Plinius (Caius Cäcilius Secundus), der Jüngere 205.
Polyclet, griechiſcher Bildhauer und Toreut, Zeitgenoſſe des Myron 126.
Pouſſin (Gaspar Dughet), geb. 1613 zu Rom, ſt. 1675; 10.
Pouſſin (Nicolas), geb. 1594, ſt. 1665; 178.
Praxiteles, griech. Bildhauer, blühte um 360 v. Chr. 126.
Protogenes, griech. Maler zu Rhodus, Zeitgen. des Apelles 132.
Pyreicus, griech. Genremaler 174.

Q.

Quaglio (Lorenz) 184.
Quandt (Johann Gottlob von) 207.
(Vrgl. auch L. Lanzi's Geſchichte der Malerei in Italien, überſetzt und mit Anm. von J. G. von Quandt, herausgeg. von R. Wagner. Lpz. 1830—33. Thl. 1—3.)
Quatremère de Quincy. Franz. Akademiker 157, 158.
Quintilian (Marcus Fabius) 127.

Digitized by Google

R.

Raimondi siehe Anton.
Raphael (Raffaelo Santi d'Urbino), geb. 1483, gest. zu Rom 1520; 2. 61. 67. 88. 133. 140. 144. 145. 147 ff., 151 ff. 173. 199. 210.
Rauch (Christian) 211.
Rembrandt (Paul van Ryn), geb. 1606, ft. 1674; 67.
Reni (Guido), geb. 1575, ft. 1642; 66. 127. 145.
Reynold [Reynolds] (Sir Joshua), geb 1723, ft. 1792; 178.
Richter (Friedrich, Jean Paul) 168.
Romano (Giulio Pippi, Schüler Raphael's, geb. 1492, ft. 1546; 156.
Rosa (Salvator), geb. 1615, ft. 1673; 10. 167. 170.
Ruben (Christoph), Historienmaler zu München, geb. 1805; 209.
Rubens (Peter Paul), geb. 1577, ft. 1640 74. 120. 174. 196. 206. 216.
(Vrgl. G. F. Waagen „über den Maler P. P. Rubens" im hist. Taschenbuch von Raumer für 1833.)
Rumohr (Carl Friedrich Ludwig Felix von) 87.
(Vrgl. über diesen um Kunstgeschichte und Kunstkritik verdienten Schriftsteller: „C. Fr. von Rumohr u. s. w. von H. W. Schulz. Leipz. 1841.")
Ruisdael (Jakob), geb. 1635, ft. 1681; 116.

S.

Sacchi (Andreal, geb. 1599, ft. 1661; 84.
Schadow (W. von, der Jüngere), Director der Akademie zu Düsseldorf 86.
Schäffer (Eugen Eduard), Kupferstecher 61.
Schalken (Gottfried), geb. 1643, ft. 1706; 173.
Schirmer (J. W.), Landschaftsmaler und Professor zu Düsseldorf 10.
Schmidt (Peter) 14.
Schnorr (Julius von Carolsfeld), Director der Akademie zu Dresden, geb. 1794 zu Leipzig 195. 211.
Schraudolf (J.) 209.
Schrödter (Adolph) 176.
Severati (Filippo), Kupferstecher 202.
Shakespeare (William) 187.
Sohn (Carl), Historienmaler und Professor zu Düsseldorf 176.
Spada (Leonello), geb. 1576, ft. 1622; 66.
Spranger (Barthelomäus), geb. 1546, ft. 1625; 162.
Stang (Rudolph), Kupferstecher 202. 205.
Steifensand (Xaver), Kupferstecher zu Düsseldorf 201. 202. 205.
Steinla (M., eigentlich Müller, Bruder Fr. Müller's), Kupferstecher 135. 148.
Steinle (Eduard) 197.
Stoß (Veit) 153.
Strange (R.), Kupferstecher 148.
Strixner (J. N.), Lithograph 32.
Sturz (Helfreich Peter) 145.

T.

Teniers (David), geb. 1582, ft. 1649; 176.
Terburg (Gerhard), geb. 1608, ft. 1681; 173.
Thäter (Julius Cäsar), Kupferstecher 209. 210.
Thorwaldsen (Albert. Bertel Thorwaldsen) 199.
(Vrgl. R. Weigel's Kunstkat. Nr 24. 18652. Ueber Th.'s Arbeiten in der Frauenkirche zu Kopenhagen vergl. Kunstblatt Nr. 34. 1824. S. 133 ff.
Tieck (Ludwig) 192. 193.
Tischbein (Wilhelm) 142. 182.
(Vrgl. über ihn [außer Goethe's Werken], Darstellungen aus Norddeutschland S. 358 ff. [Hamburg 1816] von Dr. Meyer. Die interessante Selbstbiographie ist immer noch ungedruckt und in den Händen der Erben zu Eutin.)
Tizian (Vecelli), geb. 1477, gest. 1576; 62. 63. 75. 148. 173.
Tölken (E. H.) 22. 88.
Toschi (P. L.) Kupferstecher in Parma 148.
Trooft (Cornelius van), geb. 1697, ft. 1750; 173.

U.

Udine (Giovanni da), Raphael's Schüler 156.
Uechtritz (Fr. von) 164. 172.

V.

Vasari (Giorgio), geb. 1512, ft. 1578; 7. 147. 148. 159.
(Vrgl. Kunstbl. 1843. Nr. 29—32. und Blätter für lit. Unterhaltung. 1852. Nr. 37 [von A. von Reumont]).
Veit (Philipp), ehemals Director des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M., geb. 1793; 86.
Velius (Caspar) 139.
Veronese (Paolo Cagliari), geb. 1532, ft. 1588; 186.
(Vrgl. über ihn von Quandt: Gesch. der Malerei in Italien im 2. Th.)

Digitized by Google

Vinci (Leonardo da), geb. 1452, ſt. 1519; 7. 54. 126. 173. 197. 216. Siehe Abendmahl und Boſſi.
Virgil (Publius Virgilius Maro) 122.
Viſcher (Peter), ſt. 1519; 153.
Viscenti (Gunio Quirino) 97.
Vitruvius (Marcus Pollio) 22.
Volpato (Giovanni), Kupferſtecher 132. 148.
Voltaire (Marie François Arouet de) 23.

W.

Wackenröder (G. W.) 193.
Wagner (J.), Kupferſtecher 153.
Watteau (Anton), geb. 1684; 174.
Weigel (Rudolph) 101. 201. 208.
Wendt (Amadeus) 89.
Weſſenberg (J. H. C. von) 199.
Winckelmann (Johann) 86. 96. 197.
Wit (Jakob de), geb. 1698, ſt. 1754 62.
Wohlgemuth (Michael), geb. 1434, ſt. 1519, Lehrer A. Dürer's 154.

Z.

Zeuxis, Zeitgenoſſe des Parraſius 61. 174.

Digitized by Google

II. Sachregister.

(Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)

A.

Adam und Eva, gestochen von A. Dürer 138.
—— gemalt von Raphael (gest. von Fr. Müller und J. T. Richomme) Seite 139.
Abendmahl, von L. da Vinci im Kloster delle Grazie zu Mailand 126.
(Vrgl. Goethe's Werke, vollst. Ausg. letzter Hand, Bd. 39. S. 89—140. Friedr. Müller in Heidelb. Jahrb. 1816, Nr. 72. S. 1137—1205, Gött. gel. Anz. Juni 1816 St. 94, S. 929 ff. Siehe auch Bossi.)
—— von Overbeck 202, 205.
Abdrücke, gute, von Kupferstichen 153.
Abkürzung der perspect. Construction 25. 35. 37.
(Vrgl. auch das Blatt: Perspectivische Ansicht von A. Brix, Berlin, Gropius, gr. roy. Fol. 3. Auflage.)
Abnahme, des Lichtes 45. 57.
—— vom Kreuze, Oelgemälde von Rubens 209.
Abstraction der Umrisse 6, 132.
Acquarellmalerei. Siehe Wasserfarben.
Act des Sehens 6.
—— zeichnungen 119. 124.
Acta Sanctorum 192.
Aehnlichkeit, die Lehre von der, der Figuren 17.
Aesculap, Statuen des, zu Dresden 94.
Aesthetik, welche Aufschlüsse sie giebt 199.
Agrimensores veteres 22.
Akademie. Wahrer Nutzen der Kunstakademien 128. 129. Der frühere Schlendrian der. 86.
Alexanderzug, Basreliefcomposition von Thorwaldson 200.
Allegorie. Siehe Composition.
Altäre, antike, benutzt von Cornelius 214.
Amor, kleine Statue zu Dresden 94. Siehe Mythe.
Anatomie in griechischen Kunstwerken 95. Siehe Studium.
Andamento del nudo 144.
Anlage, die, der Zeichnung 134.
Anschauung, unmittelbare, von Kunstwerken 206.
Antike, Auffassung der, 199.
Antinous, altrömische Marmorstatue. Vrgl. C. O. Müller's Handb. zur Arch. d. K. §. 203. Anm. 3 96. 97. 132. Fig. 33.
Anweisung, geschriebene, zur Malerei 7. in der Technik 128.
(Sehr praktisch und daher anzuempfehlen ist: „die Kunst der Malerei." Von J. W. Völker. Leipz., R. Weigel 1852 R.W.K.-Kat. 1868l.)
Apollo von Belvedere 95.
Apostelgeschichte, Scenen aus der, a) cartonnirt von Raphael 88. 154 f., b) von Cornelius 216.
Apostelköpfe, bei L. da Vinci 126.
—— bei Raphael 199.
—— bei Overbeck 205.
Apostelstatuen 199.
Apparat zum Zeichnen 129.
Archäologie der Kunst. Siehe Studium.
Architectur auf historischen Gemälden 21.
—— benutzt zur höhern Decorationsmalerei 214.
Ariadne, sogenannte. (Vielleicht Thetis.) Marmorstatue zu Dresden aus der besten griech. Zeit 95.

Digitized by Google

Athen. Siehe Parthenon.
Athlet, treffliche griech. Statue zu Dresden, vrgl C. O. Müller's Handb. d. Arch. d. K. §. 423, Anm. 4, 96.
Athletentorso 96.
Atmosphäre, Beschaffenheit der, 54, 55.
Attribute, die, der griechischen Gottheiten 91.
Auge, das menschliche, wie es darzustellen 64.*
Augenpunkt 30.
Aufkirche (S. Mariae) zu München. Siehe Kirche.
Ausdruck, Naivität des, 87.
—— an antiken Statuen 99 f.
—— Preis auf den, 174.
—— physiognomischer 185.
—— pathologischer, 186.

B.

Bambocciaden 174.
Basrelief, gemalte, 72. Siehe Composition.
Baumschlag, das Manieriren des 167.
Beobachtung, häufige, in der Natur 25.
Berlin, Kunstwerke zu. Siehe Museum.
Bibel. Siehe Studium.
—— die kleine, gemalt von Raphael 158.
Bibliothek zu Wolffenbüttel 22.
Bildnißmalerei 173.
Bildung, harmonische, des Künstlers 2.
—— theoretische, des Künstlers. Siehe Theorie.
Bildwerke, antike, zu Dresden und München 96.
—— vom Parthenon in Athen 96.
Blätter der Bäume, wie darzustellen 63. Siehe Baumschlag.
Blindrahmen 129.
Blüthe, frühere, der Kunst 173.
Bogenwinkel 217.
Bologna, die Kirche des h. Domin. zu, 66.
Braunschweig, Kunstwerke zu. Siehe Museum.
Brust, breite und schmale, 107.
Burgbrand, Fresco gem. von Raphael im Vatican zu Rom 148.

C.

Capelle, die Moritz-, zu Nürnberg 152.
—— die Sixtinische, zu Rom 150.
Campo santo zu Pisa 210.
(Nach Schlegel sind die größte Zierde desselben die Gemälde des Benozzo Gozzoli, Schülers von G. da Fiesole. Siehe Idealität.)
—— zu Berlin 209.
Cardinalfarben 114.
Carnation 63.
Cartons, ausgeführte des Künstlers 163.
—— von Raphael 88, 154 ff.
(Vrgl. Morgenbl. Kunstblatt Nr. 92, Nov. 1823, S 365 ff. Abendzeitung art. Notizenbl. Jan. u. Febr. 1825, Nr. 2, 3 u. ff.)
—— von Cornelius 209 ff.
Charakter der Homerischen Helden 142.
—— der Maria 199.
Charakteristik der Antike 93, 140.
—— höhere, des Historienmalers 100, 186.
—— individualisirende des Landschafters 169.
—— des Genremalers 185.
(Besonders müssen hier die Genrebilder von J. P. Hasenclever zu Düsseldorf hervorgehoben werden.)
Charakterköpfe nach L. da Vinci 126. Fig. 35.
—— aus der Antike 142. Fig. 37.
—— bei Overbeck 202, 205.
Chemie, was sie lehrt 60.
Christus auf dem Calvarienberge 152.
—— am Oelberge Fig. 38.
—— dargestellt von Cornelius 216.
Christusideal, das, der Antike nachgebildet 197.
Clairobscur (Chiaroscuro) 5.
—— die Lehre vom, 41.
Cone vestes 143.
Colorit, die Lehre vom, 6.
—— lebhaftes, 120.
—— Glut des, 120.
—— bei Raphael 148, 160.
Composition, unterschieden von Gruppirung 80.
—— die symbolische, 22, 89, 196.
—— die allegorische, 196.
—— die symmetrische, 158.
—— die basreliefartige 214.
Complementfarbe 121.
Conversationsstücke 173.
Contour 5.
—— Richtigkeit des, 132, 136.
Contrast (Contrapost) 84.
Costüm. Welche Bilderwerke deshalb zu empfehlen sind 22, 95. Siehe Freiheit.
Coups de pinceau 190.
Cubus, angenommener durchsichtiger, 14.
—— perspectiv. Construction des 40, 42.

D.

Darstellung, perspectivische, wie sie zu denken 32.
Decorationsmalerei, die höhere, 158, 213.
Degradation, die, des Lichtes 57, 59.

Digitized by Google

Degradation des Schattens 70.
—— der Farben 113.
Deckfarbe 110.
Dehnbarkeit, Mangel an, des artificiellen Lichtes 66.
Diagonallinie, die Anwendung der, bei der perspectivischen Construction 34. 51.
Didaktisch, das, im Genre 180.
Dimensionen 23.
Disputa, Fresco gem. von Raphael im Vaticau 148. 158.
Dom zu Pisa 210.
—— alte christliche, 214.
Dramatisches in der Malerei. Siehe Gegenstände.
Drapirung. Siehe Faltenwurf.
Dreieck, ein, perspectivisch zu construiren 34.
Dresden. Siehe Bildwerke.
—— Gemälde zu. 67. 197. 206.
Drucker 74.
Durchsichtigkeit, der Körper 64.
—— der Gewänder 122. 143.
—— Siehe Transparenz.
Durchschnitt 41.

E.

Ecce homo, gemalt von ital. Meistern 122.
—— gemalt von A. Dürer 152.
Effect, gesuchter, 82. 184.
Eigenschaften, besondere, des Künstlers, der sich der religiös-historischen Malerei widmet, 194.
Eintheilung der menschl. Gestalt 103.
—— der Farben 113.
Elemente, die, der Kunst auseinander zu halten 165.
Elevation (Elevationslinie, Elevationspkt.) 38.
Enkaustik, neuere. Siehe Erfindung.
Entfernung, duftig, flau gemalt 55.
Entfernungspunkt, 30. Zwei 32.
Erfindung, neuere, 128. 177. 208 f.
Eurydike. Siehe Mythe.
Estompe 129.
Evangelien, Scenen daraus a) von Overbeck 201. b) von Cornelius 215 f.
Evangelisten, gemalt von Dürer 152.
Extremitäten des Lichtes und Schattens 74.

F.

Fackel, wie das Licht der, wirkt 66.
Faltenwurf, nach dem Gliedermann 143.
—— zu malen nach der Natur 144.
—— bei A. Dürer 145.
Faltenwurf bei Raphael 145.
—— bei Overbeck 203.
Farbe, die, des Lichtes 66.
—— der Luft 55.
—— des Schattens 72. 77.
—— Eintheilung der Farben 113.
—— kalte und warme, 77. 115.
—— Degradation der, 113. 114.
Farbenlehre, was sie dem Künstler nützt 112.
Farbentonleiter 113.
Farnesina, die kleine, zu Rom 158.
(Vrgl. Ellis von der Recke „Tagebuch einer Reise in Ital. ꝛc. Th. 3. S. 316.)
Federzeichnungen von Raphael 133. 144. 148. Fig. 40.
—— von L. da Vinci 126.
—— von A. Dürer 154. Fig. 38.
(Vrgl. auch: A. Dürer's Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. ꝛc. K. A. von Fz. Xav. Stöger. X S. und 46 Stuttln. [lith. von Strixner] und gemalten Initialen. München. Bibliothek zu München. VI. cim. 50. cod. iconogr. 411.)
Fehler in der perspectivischen Construction 21.
Figur, eine vielseitige perspectivisch zu construiren 34. 37.
—— verkehrt zu zeichnen 37.
Fleisch, von Tizian gemalt 63.
Flora, eine antike Statue, nach welchem Princip gemacht 143.
Foligno. Siehe Madonna.
Form, die ideale, des Guido Reni 127.
Formation der Gebirge 166. 168.
Fortschritt der Malerei 86. 136.
—— der Kupferstecherkunst 207.
—— der Bildhauerkunst 199.
Forderung an jeden Zeichner 21.
Franciscus, der h., Gemälde von Correggio zu Dresden 206.
Frankfurt a. M., das Städelsche Institut zu, 146.
Freiheit in der Wahl des Costüms 176.
Fußwaschen, Holzschnitt von A. Dürer 152.
—— Zeichnung von Overbeck 202.

G.

Gebirge, die Lufttöne an, 53, 54.
Gegensatz der Farbe 116.
Gegenstände, (Sujets) wie, behandelt sind 176. 201.
Gegenstände, aus der Apokalypse 215. Siehe Evangelien, Apostelgeschichte u. Mythe.
Genre historique 175.

Digitized by Google

Genremalerei, Erklärung der, 175.
—— bei den Griechen 174, 179.
—— Darstellungen der, 181. Siehe Charakteristik.
Genrestil 175.
Geometrie. Siehe Studium.
Georg, der h., Gemälde von Correggio 206.
Gericht, das jüngste, von Orcagna 210.
—— von Mich. Angelo (gestochen von Longhi, aber von seinen Schülern beendigt) 212.
—— von Rubens (2 mal) 206.
—— von Cornelius 209, 212.
Geschichte, Darstellung aus der deutschen, 211. Siehe Studium.
Geschlechtsgemälde 175.
Geschmack in der Antike 142.
—— in der Drapirung antiker Statuen 144.
—— in den Werken Raphael's 140.
—— der leichte, 174.
Gesichtskreis 27.
Gesichtslänge 103.
Gesichtspunkt 30.
Gesichtsstrahlen, parallele, 20.
Gestalt, die menschliche, dient als Symbol 93.
Glanz 64.
Glasmalerei, ältere, 209.
—— neuere, 209.

(Vrgl. Geschichte d. Glasmalerei in Deutschland u. s. w. von ihrem Ursprunge bis auf die neueste Zeit. Von M. R. Gessert, Gotta. Vrgl. auch Kunstbl. Nr. 87. 1831. S. 345.)

Glyptothek zu Dresden 94.
—— zu München 95.
Gobelins, Pariser, 154.
Gottheiten, griechische, 91. Siehe Symbol.
Grablegung, Oelgemälde von Raphael 148.
Grade des Kreises 9.
Grau, die Farbe 110, 115.
Grazie, die Raphaelische, 150.
—— christliche, 193, 203.
Grund, Vorder-, Mittel-, Hinter-, wie sie sich unterscheiden 54, 56.
Grundlinie 26.
Grundriß 41.
Grundsatz, zwiefacher optischer 15.
Grün, die Farbe 113, 114.

(Die grüne Farbe besitzt „die Eigenschaft, das Auge an sich zu ziehen und auf sich ruhen zu lassen.“ Fiorillo im Kunstbl. Nr. 65. 1824. S. 258.)

H.

Halbschatten (Halbtinte, Halbton, Halbfarbe, mezzatinta) 68.
Halbton 3, 81.
Haltung 3, 10, 55.
Handlung, verschiedene Momente der, 157.
—— in Genrestücken 176.
Handzeichnungen. Siehe Federz.
—— Werth der, für den Künstler 154.
—— von Overbeck 201.
—— von Cornelius 217.
Harmonie. Siehe Bildung.
—— des Clairobscur 56, 81.
—— der Farben 112, 179, 183.
—— und Haltung 10, 118.
Hauptlicht 59.
Hauptmoment der Handlung 157.
Haupttöne der Farben 114.
Haut, wie die menschliche darzustellen 64.
Helldunkel 5.
—— das Wort, falsch gebraucht 70.
Helden, die sieben Trojanischen, 141. Fig. 37.

(Vrgl. C. O. Müller's Handb. der Arch. d. K. S. 714. Anm. 2, 3. Ausg. Tischbein hat nach seiner Anschauungsweise offenbar in dem Kopfe des Agamemnon das Löwenartige darstellen wollen. Noch mehr trat dies hervor in dem ehemals an Heyne geschickten colossalen Kopfe, der (in Tischbeinischer Manier) höchstkräftig in Aquarellfarben ausgeführt war.)

Heldenideal, griechisches, 142.
Herculanum, antike Malereien in, 23, 171.
Herculanerinnen, die beiden, zu Dresden 95, 143.
Hieronymus, der h., gestochen von A. Dürer 152.
—— gemalt von Correggio 206.
Himmel, wie zu malen 111
—— der italische, 120, 172. Siehe Italien.
Hintergrund. Siehe Grund.
Hochzeit, die Aldobrandinische, 171
Hohlspiegel 190.
Holzkohle 129.
Holzschnitte, malerische, berühmter Meister herausgeg. von R. Weigel 200.
Horizont 9.
Horizontallinie 3, 26.
—— Höhe der, 32.
Horizontalperspective 44.

J.

Jason, Statue von Thorwaldsen 199.
Ideal 91, 98
—— höheres und niederes der griech. Gottheiten 93.
Ideal der christlichen Kunst 95, 195, 199.
—— Siehe Unterschied.
Idealität, die, der griechischen Kunst 90.

Digitized by Google

Idealität der älteren Künstler 87.
(64 müssen hier auch die Werke von Fra Giovanni Angelico da Fiesole [„die Krönung der Maria, gezeichnet von Wilh. Ternite nebst einer Nachricht von dem Leben des Malers und Erklär. des Gemäldes von A. W. von Schlegel"] erwähnt werden. Die Scenen aus dem Leben Christi von der Geburt bis zur Himmelfahrt sind von Rocchi [Giov. Battista] gezeichnet und gestochen. Vrgl. hier insbesondere das Abendmahl (tab. XIX) und die Grablegung (tab. XXIX). Fiesole ward geboren 1387, † nach 1457. Vrgl. auch: „S. Marco, Convento dei Padri Predicatori in Firenze, illustrato e inciso principalmente nei Dipinti del B. Giov. Angelico [Fiesole]." Von P. Vinc. Marchese. Florenz 1850. Fol. A. Weigel.)
—— die wahre, 166.
—— die falsche 199.
Idyllisches. Siehe Gegenstände.
Jerusalem, die Zerstörung von, von Kaulbach 197.
Ilyssus. Siehe Parthenon.
Illusion des Sehorgans 6.
Impastiren 111.
Institut. Siehe Frankfurt.
Intervalle, Abnahme der, in der Ferne 20.
Italien, vorgezogen von den Centenalern 120. Siehe Himmel.
Jugendarbeiten von Raphael 87.
—— Vielleicht von A. Dürer 154.
Jungfrau, die 5 thörichten und 5 klugen, gezeichnet von Cornelius 214.
—— die h., siehe Madonna, Dom u. Mutter.

K.

Katoptrik 46. 50.
Kenner, Verdienste des, 206 f.
Kernschatten 68. 77.
Kernschwarz 111.
Kirche, des h. Dominicus zu Bologna 67.
—— Peterskirche zu Cöln 209.
—— della pace zu Rom 150.
—— Ludwigs-, zu München 197. 209.
—— Allerheiligen-, daselbst 208.
—— Au-, daselbst 209
—— Bonifazius-, daselbst 208.
—— Frauen-, zu Kopenhagen 199.
Kohle (Holzkohle) 129.
Kopflänge 103.
Kosmos 211.
Körper, einfache mathematische, zu zeichnen 14.
Körpertheile unter einander vergl. 103, 106.
Kreide, verschiedene Arten der, zum Zeichnen 129.
Kreis, den, perspectivisch zu construiren 37.
Kreuzigung des h. Petrus zu Cöln 209.
(Das Gemälde, das Rubens für eins seiner besten erklärte, ist gestochen von Thelot.)
Kugel, die, vom Lichte erleuchtet 59.
Kunst, altniederländische, 32.
—— altdeutsche, 136.
—— altitalienische, 172.
—— griechische, 93.
—— des Kupferstichs 207.
—— des Holzschnitts 207.
—— emancipirt vom Schlendrian 86.
—— ältere katholische, 196.
—— neuere religiös-historische, 193. 195. 197. 199. 209.
—— die höchste Stufe der, 211.
Kunstausstellungen, das Ungureichende der, 177.
—— die Vortheile der, 191.
—— mangelnde Gemälde auf den, 191.
Krystall, Durchsichtigkeit des, 12. 64.

L.

Landschaft, die historische, 153. 158. 172. 203.
Landschaftsmalerei, verschiedene Arten der, 170.
—— ältere und neuere, 167.
—— künftige, 211.
Laokoon, Wunderwerk der antiken Technik. 98—100.
(Ein Werk des Agesander, Polydorus und Athenodorus, 3 Rhodischer Künstler nach dem Beschlusse einer gemeinschaftl. Berathung. Vrgl. C. O. Müller's Handb. der Arch. d. K. §. 156. Anm. 1. 3. Ausg.)
Lasiren 116.
Lasirfarbe 110.
Leben, Darstellung des, 124.
Lectüre. Siehe Studium.
Legende, die christliche, 192 f.
Licht, reflectirtes, 46. 48.
—— planetarisches, 49.
—— geschlossenes, offenes, u. s. w. 67.
—— ideales, 67.
—— zerstreutes 54.
—— Veränderlichkeit des, 65. 81. 134.
—— störendes. Siehe Degradation u. Dehnbarkeit.
Lichtbilder 10.
Lichteffect 62. 67.
Lichtmasse 80.
Lichtpol 109.
Lichtblick (Lichtpunkt) 59. 75.
Lichtschluß 116. 168.

Digitized by Google

Lichtseite 71.
Lichtstrahlen, divergirende, parallellaufende 49.
—— reflectirte, 46, 48.
Liebe zur Arbeit 126.
Linie, die, perspectivisch zu construiren 34.
Linearperspective 4, 5—6.
Localfarbe 72, 76, 77, 109.
Localton 53, 78.
Loggien, gemalt von Cornelius 146.
—— gemalt von Raphael 158.
Luft, wie sie zu malen 111, 116, 119, 168.
Luftcubus 53.
Luftperspective 4, 53.
Luftton 53, 78. Siehe Farbe.
Lünette 214, 216.
Lyrisches in der Kunst. Siehe Gegenstände.

M.

Maaßstab, perspectivischer, 14, 39, 43.
Machinisti (Machinese) 186.
Madonna della Sedia 61.
—— im Palaste Tempi 138, 147.
—— te Foligno 147, 148.
—— die Sixtinische 147, 148. Siehe Mutter.
Magdalene, die h., von Correggio 206.
Makariesmen 197, 211.
Malerei, die, bei den Chinesen 5, 62.
—— antike und moderne, 22.
—— historische, 62, 193.
—— reinhistorische, 178, 188.
—— religiös-historische, 193.
—— Oel-, 111, 128, 135.
—— en camayeu (monochromatische, 62, 108.
—— en Gouache 154.
—— a fresco 177.
—— enkaustische, stereochromatische. Siehe Erfindung.
Mantelbekleidung 143.
Manier, helle und dunkle, 66.
—— nebulistische 136.
—— Raphaelische 147.
—— ängstliche 189. Siehe Unterschied.
Manierirt, das, in der Landschaft 167 f.
—— Bewahrung vor dem, 179.
—— das, bei einzelnen Meistern 62, 162, 194.
Mannigfaltigkeit der Beleuchtung 65, 66.
—— der Farbentöne 116.
—— der Falten 154.
Material, das, des Zeichners 127, 129, 144.
Materialismus in der Kunst 79, 87, 183.
Melancholie, Kupferstich von A. Dürer 138.
Metallglanz 64.
Methode, die ächte, in der Zeichnung 164.
—— in der Kunstbildung 163.
Mezzatinta. Siehe Schabl on.
Minerva, Statuen der, zu Dresden 94.
Mittelgrund. Siehe Grund.
Modelle 108, 122, 126, 190. Siehe Act.
Modelliren, das, bei dem Zeichnen 134.
Mondlicht 66.
Monotonie 122.
München, Kunstwerke zu, 95, 152, 206. Siehe Kirche.
Museum, das Königl., zu Berlin 158.
—— das Herzogl. zu Braunschweig 22, 67.
Mutter, die, Gottes, gestochen von A. Dürer 138. Fig. 36.
—— das Leben der, Gottes, in Holzstich von Lemf. 152, auf Glas gemalt 209.
Mythe, die griechische, 92, 179, 217.
Mythologie, die, der Griechen 92.

N.

Nachahmung, die, der schönen Natur 96.
—— die linie, der Natur 133, 135.
Nachahmerei 127, 140, 144, 193.
Nacht, die h., von Correggio 67.
Nationalität der griechischen Kunstdreen 93, 142.
—— der deutschen Kunst 210 f.
Natur, die schöne, 96.
—— im Gegensatze von Kunst 160. Siehe Nachahmung.
—— Verbesserung der, 179.
Naturalisiren 128.
Naturkörper, Beschaffenheit der, 63.
Naturmodelle 122. Siehe Act und Modelle.
Nibelungenlied, Darstellungen aus dem, 211.
Niobe, Statue der, zu Florenz 99.
(Schon das Alterthum war ungewiß, ob diese Statue ein Werk des Praxiteles, oder des Skopas war. Vrgl. auch C. O. Müller's Handb. der Arch. d. K. §. 126. Anm. 3. 3. Ausg.)
Nüance 111.
Nürnberg, Kunstwerke zu, 152 f. 158.
—— wichtig für die Kenntniß des Mittelalters 206.
Nutzen. Siehe Studium.

O.

Objectivität, epische, 202.
—— streng epische, 217.
Oelfarben 58, 111.

Digitized by Google

Oelgemälde 135.
— große hiſtoriſche, 148.
Oelmalerei, Unterricht in der, 128. Siehe die Anm. zu Anweiſung.
Ombre portée 71.
Operation, chirurgiſche, an einem Blinden 24.
Optik 4. Siehe Grundſatz.
Ornamente, architektoniſche, 213.
Orpheus. Siehe Mythe.

P.

Panorama 19.
Papier. Siehe Materialien.
Parallelepiped, wie das, perſpectiviſch zu conſtruiren 42.
Parallelogramm, ein, perſpectiviſch zu conſtruiren 35, 36.
Parma, der h. Hieronymus von Correggio zu, 206.
Parnaß, der, ein Freskogemälde von Raphael 148. Siehe Fig. 40.
Parthenon, Statuen vom, zu Athen 96. (Vrgl. Th. Panofka's Verzeichniß der Gypsabgüſſe im Königl. Muſeum zu Berlin Nr. 45 und 50 (Theſeus. Hier wird Nr. 50 „vielleicht die ſchönſte Jünglingsfigur" genannt, „welche das Alterthum uns zurückließ.")
Pathetiſche, das, in der Kunſt 100.
Peintures de stile 175.
Perſpective, die, im Allgemeinen 4.
— Fehler in der. S. Fehler u. Studium.
— Werk über, 37.
Peterskirche. Siehe Kirche.
Phyſik 62. Siehe Studium.
Pinakothek zu München, Gem. darin 152, 153.
Pinſelſtriche, letzte, 190.
Piſa, das campo ſanto zu. Siehe Campo ſanto.
Plan, geometriſcher, 33.
— perſpectiviſcher 33, 39.
Poeſie der Natur 170.
— in den griechiſchen Mythen. Siehe Mythe.
Poetiſch, das, in der Compoſition 87.
— das, in der Landſchaft 169.
— das, im Genre 182, 185.
— das, in hiſtor. Comp. 200 f., 212.
Pompeji 23.
Portrait durch die Glasſcheiben gezeichnet 16.
Portraits von A. Dürer 153.
— von Raphael 61, 148.
— hiſtoriſche, 148. Siehe Fig. 40.
— von Holbein und van Dyk 173.
— benutzt vom Genremaler 190, 191.
— in Holzſchnitt 208.
Portraitlandſchaft 169, 171.
Predella, Figur aus der, der Grablegung von Raphael 150, Fig. 39.
— die Compoſitionen in den, des campo ſanto von Cornelius 216 f.
Princip einer recht charakteriſtiſchen Zeichnung 136, 140.
— verſchiedenes, in der Hiſtorienmalerei und dem Genre 120, 140, 178, 183.
— maleriſches und plaſtiſches 169.
Profil 41.
Proportionen aus der Antike genommen nach verſchiedenen Bildwerken 102 ff.
— ungymnaſtiſcher Geſtalten 107.
Proſerpina, die Mythe von der. Siehe Mythe.
Punkt, den, perſpectiviſch zu conſtruiren 33.
Pſyche. Siehe Mythe.

Q.

Quadrat perſpectiviſch zu conſtruiren 35.
— der Entfernung 45.

R.

Rathhaus zu Nürnberg 158.
Rechteck, ein, perſpectiviſch zu conſtruiren 36.
Reflex 47.
— Verbannung des, 62.
— doppelt zu unterſcheiden 65, 75, 77 78. Siehe Licht und Luft.
Regenbogen, der, ein vollſtändiges Farbenbild 113.
Relief 5.
— gemalte, 62, 133.
Richtung, die ideale, 166, 169.
Rieſeln, das, 134.
Ritter mit d. Tod und Teufel, Kupferſtich v. A. Dürer 138, 152.
Reverberation (des Lichts). Siehe Reflex.
Rom, Kunſtwerke zu, 148, 150, 158, 200.
Romuald, der h., gemalt von Sacchi 84.

S.

Säule, gewundene, 156.
Saftfarbe 110.
Sammlung, die Herzogl. Lenchtenberg., zu München 126.
— der Großherz. von Sachſen-Weimar 126.
— Herzogl. Albertiniſche, zu Wien 154.
Sammet, wie darzuſtellen 63.
Schatten, ſaftige, 54.
— erhellte, 72.
— farbige, 73.
— ſtörende, 81.

Digitized by Google

Schattenſeite 71. 77.
Schattenpol 109.
Schattenmaſſe 80.
Schlagſchatten 49. 70. 71. 84.
Schraffiren 134.
Schule, verſchiedene Schulen in der Malerei 120.
—— die altniederländiſche. 120.
—— die Venezianiſche. 120. 186.
—— die holländiſche. 173.
—— die franzöſiſche. 174.
—— die Bologneſiſche. 178.
—— die Römiſche. 178.
—— die Düſſeldorfer. 168. 187. 188.
—— die religiöſe. 201.
—— von Athen, gemalt von Raphael 148.
Schwerpunkt 108.
Sebaſtian, der h., gemalt von Correggio 206.
Seitenriß. Siehe Profil.
Sehare 8.
Sehwinkel 11.
—— größter. 9.
Semele ſ. Mythe.
Sentimental, das, in der Kunſt 100. 176.
Silen, antike Marmorſtatue zu Dresden 95.
Situationen, neun, im Geſichtskreiſe 28.
Skizziren 190.
Spiegel, der convexe. 190.
Spiegelung 18. Siehe Waſſer.
Spaſimo di Sicilia, gem. von Raphael 148.
Speckſtein, ein geſchnittenes Werk in, von A. Dürer 152.
(In München befinden ſich 4 in Holz geſchnittene Bildniſſe von der Hand A. Dürer's. Vgl. Catalog der vereinigten Samml. Nr. 5. 101 bis 104. S. 34 (München 1846), Privateigenthum des Königs Ludwig.)
Sphären, drei, des Geſichtskreiſes 27.
Sposalizio, gemalt von Raphael 148.
(Vrgl. art. Notizenbl. zur Abendz. April 1830. Nr. 7.)
Staffelei, die, auch zum Zeichnen empfohlen 129.
Stereographie (ſtereochromatiſche Malerei.) Siehe Erfindung.
Stil, worin ſich der, zeigt 150.
—— verſchiedene Arten des, 140. 150. 163.
—— Raphaelſcher, 147.
—— Beiſp. des reinen 199 f.
—— der heilige, 197.
—— Beiſpiele des großen und ſchönen 152.
Siehe Unterſchied.
Stiliſiren 163.
Stimmung, die, durch die Landſchaft bewirkt 169.
Stoff, der, 63. 186.
Streichen, das, der Gebirge 168.
Studium der Bibel 7.
—— der Dichter 7.
—— der Geſchichte 7.
—— der Perſpective 21.
—— der Geometrie 18.
—— der conſtruirenden Geometrie 41.
—— der ſchönen Natur 96.
—— der Kunſt- und Künſtlergeſchichte 7. 146.
—— der Anatomie 101.
—— der Phyſik 108.
—— der beſten Kunſtwerke 139.
—— der Antike 140.
Studien des Künſtlers 7. 128.
Subjectivität in der Darſtellung 162.
—— im Urtheil 204.
Subſtanzen 63. Siehe Stoff.
Süjet. Siehe Wahl und Gegenſtände
Svelazzi 122.
Symbol, altes chriſtliches, 214.
Symbolik der griech. Kunſt 22. 171.
—— der chriſtlichen. 195.
(Vrgl. „Ueber den chriſtl. Bilderkreis. Ein Vortrag u. ſ. w. von F. Piper. Berlin 1852.“ Rud. Weigel's Kunſtkat. Nr. 18636.)
Symmetrie, die, bei den Alten 102.
Synkretismus, (Vereinigung zweier ſtreitenden Partheien gegen einen Dritten) 165.

T.

Tact, richtiger, in der Wahl der Farbe 119.
—— in der Behandlung der Gegenſtände 142.
Talent, woran das, zu erkennen 163.
Technik, die fertige, nicht das höchſte in der Kunſt 1.
—— bewährte, 128.
—— des Genremalers 189.
Temperament, das, des Künſtlers 120.
Terni, Waſſerfall zu, 171.
(Hier ſind die Cascate delle Marmore [durch den Sturz des Velino in die Nera gebildet], nicht zu verwechſeln mit den Cascatelle di Tivoli [durch den Sturz des Teverone gebildet] Die letztern ſtach Gmelin in 3 Blättern.)
Theorie, wie weit der Künſtler in der, der Kunſt gehen ſoll 6. 112.
Theſeus. Siehe Parthenon.
Thomas, der ungläubige, Holzſtich von A. Dürer 152.
Ton, kalter und warmer, 66.
—— heller und dunkler, 66.
—— der, woraus das Ganze gemalt iſt 66. 117. 119. 166. 190.

Digitized by Google

Töne der Farben 114.
—— transparenter, 64, 122.
Tonreihe (Tonleiter) der Farben 113, Fig. 34.
Trajansſäule zu Rom 22.
Transfiguration, Oelgem. von Raphael 148.
Transparenz, die, der Körper 63.
—— der Schatten 54, 77.
—— der Farben 116.
Triumphzug, der, des Kaiſers Max I., gemalt von A. Dürer 158.
—— Alexanders d. G., 200.

U.

Uebergang, der, des Lichtes in den Schatten 71, 72.
—— der, einer Farbe in eine andere 113.
Umriß. Siehe Contour.
—— Zeichnungen im Bloßen, 133.
Unterſchied, der, der Linear- und Luftperſpective 6.
—— der maleriſchen und plaſtiſchen Compoſition 89, 98.
—— des Antiken und des Modernen (Romantiſchen) 89.
—— charakteriſtiſcher, der Götter- und Heldenideale 92.
—— zwiſchen dem griechiſchen und chriſtlichen Ideale 96.
—— im Zeichnen nach Gyps und dem Naturmodelle 123.
—— zwiſchen Talent und Genie 126.
—— zwiſchen Manier und dem Manierirten 133, 161.
—— zwiſchen Kunſt und Natur 160.
—— zwiſchen Manier und Stil 147, 161.
Ueberſetzung des Vaſari 159.
Unterricht, der, in der Technik 128, 129.
Univerſalität, die, A. Dürer's 153.
Urtheil, die Schwierigkeit des, über Kunſtwerke 205.
—— des Künſtlers 206.
—— des Kenners 207.

V.

Veränderlichkeit, die, des Lichtes, 65.
—— des Schattens 73.
—— der Farbentöne 112.
Venus, die Mediceiſche, 132, Fig 34, 139. (Ein Werk des Kleomenes, vrgl. O. Müller's Arch. d. K. §. 160. Anm. 3.)
—— des Apelles 92.
—— jugendliche, zu Dresden 95.
Verlängerung, die, der Horizontallinie 31.
Verſuche, optiſche, 47, 53, 58, 73, 121.
Vertreiber (Wiſcher) 129.
Verzeichniß, raiſonnirendes, von Kunſtwerken 207.
Vielſeitigkeit in der Kunſt 153.
Virtuoſität, die, des Genremalers 189.
Vogelperſpective 44.
Vordergrund. Siehe Grund.
—— Wie die Schatten im, zu malen 54.

W.

Wahl des Lichtes bei verſchiedenen Sujets 122.
—— der Farben 119.
Warnung vor allem Scheinwerth der Kunſt 10.
—— vor einſeitigem Urtheile 10.
—— vor Nachbildungen von Meiſterwerken 94.
—— vor allem Selbſterlernenwollen 128.
Waſſer, Spiegelung im, 48.
—— perſpectiviſche Darſtellung der Gegenſtände im 50.
Waſſerfarben (zur Gouache- und Aquarellmal.) 111.
Weintraube, die, ein claſſiſches Beiſpiel 75.
Werke, ſieben, der Barmherzigkeit 214.
Wien. Siehe Sammlung.
Winkel, die, in welchen die Lichtſtrahlen auf die Körper fallen 59.
Wirkung, einfache, des Clairobſcur 61.
—— Siehe Effect
Wolffenbüttel. Siehe Bibliothek.
Wolken, wie die, zu malen 168.

Z.

Zeichnen, das, im Freien 3.
—— nach der Natur 6.
—— nach einfachen mathem. Körpern 14.
—— durch die Glasſcheibe 15, 16.
—— das, nach Gyps 123.
—— nach dem Leben 124.
—— nach dem Nackten. 140.
—— Siehe Unterſchied.
—— mit der Kohle 129.
—— mit den verſchiedenen Kreiden 108, 124.
—— mit der Feder. Siehe Fig. 38, 40.
Zeichnung, Nothwendigkeit der, für jede künſtleriſche Ausbildung 136.
—— für den Hiſtoriemaler 140.
—— für den Landſchaftsmaler 167.
—— für den Genremaler 189.
—— für den Kupferſtecher 207.
Zeus ſiehe Mythe.
Zunahme, die, der Luftföne in der Entfernung 53, 54.

Digitized by Google

Verbeſſerungen.

I. In den **Figuren**:

Figur 5. In der Mitte der Linie c d fehlt der Buchſtabe C.

" 16. Die Linie c E iſt falſch. Man ziehe ſie ſoweit von f, als der Punkt h von dem Punkte f entfernt iſt. Ebenſo die Linie c E ſo weit von dem Punkte d, als g von d entfernt iſt.

" 17. Die Linie a G muß nach dem Punkte p gezogen werden.

" 18. Das Quadrat A B C D muß ſo weit unter der Grundlinie conſtruirt gedacht werden, daß die auf C errichtete ſenkrechte Linie, wenn ſie auf die Grundlinie f getragen wird, mit ihrem Endpunkte bis zu dem ſechſten (letzten) Punkte auf der Grundlinie f reicht.

" 19. Statt G iſt A zu ſetzen.

II. Im **Texte**:

Seite	32,	Zeile	24	lies:	Hemlink (g) (Memlink) ſtatt: Hemskerk.
"	41	"	21	"	indem man die Grund- ſtatt: indem die Grund.
"	73	"	13	"	mindern ſtatt: niedern.
"	142	"	11	"	unterſcheiden ſtatt: unterſcheidet.
"	150	"	33	"	Predella ſtatt: Pedrella.
"	183	"	5	"	der Naturaliſten ſtatt: des Naturaliſten.

Digitized by Google

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.

Digitized by Google

Beim Verleger iſt neuerlich erſchienen:

Die

Kunſt der Malerei,

enthaltend

das Landſchaft-, Portrait-, Genre- und Hiſtorien-Fach nach rein künſtleriſcher, leicht faßlicher Methode von J. W. Völker, Maler. 8. 2 Thaler.

Geſchichte und Bibliographie

der

Anatomischen Abbildung

nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst. Von Dr. Ludwig Choulant. Nebst einer Auswahl von Illustrationen nach berühmten Künstlern, Holbein, L. da Vinci, Rafael, Michelangelo, Rembrandt u. A. in 43 Holzschnitten und 3 Chromolithographien, beigegeben von R. Weigel. Roy. 4. 6⅔ Thaler.

HOLZSCHNITTE

BERÜHMTER MEISTER.

Eine Auswahl

von schönen, charakteristischen und seltenen Original Formschnitten in treuen Copien, herausgegeben von R. Weigel. Lief. 1—8 à 5 und mehr Holzschnitten auf chines. Papier nebst Text. In Fol.-Mappen. à Lief. 3 Thaler.

Digitized by Google

Verzeichniß
meiner Kupferstichsammlung

als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei von I. G. von Quandt. gr. 8. Bloss 220 Exemplare gedruckt. $2^2/_3$ Thaler.

Rudolph Weigel's
Kunstkatalog

24. Abtheilung. 8. $^1/_2$ Thaler. Der gesammte Katalog, dessen 7., 14. und 21. Abtheilung alphabetische Register enthält, kostet bis jetzt 8 Thaler.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google